

Nuria Araúxo García

La voz y el silencio.
La trayectoria dramática de Marguerite
Duras.

2005

Universidade de Santiago de Compostela

*Á miña avoa Manuela,
polo seu amor incondicional,
porque nos ensinou que case todo é posible se de verdade se desexa,
pola forza que nos transmite para seguir adiante.*

*A Jose, a Lois e a Laura,
con todo o meu amor.
Esta tese é deles
porque deles era o tempo que logo foi de Marguerite.*

ESTHER: Hoxe ninguén baila así. ¿E sabedes por que?

XAN: ¿E por que vai ser? Porque non sabemos.

ESTHER: ¡Non señor! Por medo. Un mambo, un bolero, ou un merengue ben bailados, poden ser a orixe dunha paixón que che faga perder a cabeza. E hoxendía ninguén quere iso. Preferimos mantela no seu sitio e decidir con que queremos liarnos por razóns máis parvas cada vez.

Rastros, **Roberto Vidal Bolaño**.

Comunicabas, cando eu che falaba
dos mil teléfonos que ten a vida.
Intermitentemente, comunicabas
e, ás veces, non contestabas.
Non recoñecías o sinal.

Persianas, pedramol e outros nervios, **Francisco Alonso**.

Si pasa, siempre pasa cuando no conviene, como no conviene, donde no conviene, y con quien no conviene, es como esos garajes en los que hay que pagar antes de recoger el coche.

Malena es un nombre de tango, **Almudena Grandes**.

Xamais chegaría ó final deste traballo que agora se presenta sen o apoio da miña irmá Tere, que sempre estivo cando a necesitei; sen meus pais, que me ensinaron a loitar; sen Teresa e Mavi, que estiveron cos meus fillos mentres eu estiven con Marguerite; sen a eficacia e amabilidade do persoal da Biblioteca da Facultade de Filoloxía, e de Dolores, a secretaria do Departamento de Teoría da Literatura; sen a axuda na informática do meu fillo Lois, que ten a sabedoría e a paciencia que a min me falta para eses aparellos; sen Noemí Pazó, que me abriu o seu apartamento de París e as portas da biblioteca da Sorbonne III; sen a confianza que depositou en min Xesús P. González Moreiras, quen me animou a escribir e me reconciliou coa páxina en branco; sen o maxisterio do profesor Antón Figueroa; sen toda a miña familia, que non dubidaron en que sería quen de non abandonar. E, especialmente, sen o profesor Anxo Abuín González, quen en todos estes anos sempre creu en min.

Índice:

Prólogo.....	11
Marguerite Duras. Aproximación biográfica.....	19
Marguerite Duras narradora. Elementos caracterizadores.	
+ Los núcleos temáticos.....	33
+ La mujer desde otro punto de vista.....	51
+ Las características formales.....	55
Los textos narrativos.	
Primer ciclo narrativo: la familia y sus problemas como eje temático: <i>Les Impudents, La vie tranquille, Un barrage contre le Pacifique</i>	69
Segundo ciclo: los problemas de pareja: <i>Le marin de Gibraltar, Les petits chevaux de Tarquinia, Le Square</i>	82
Una obra de transición entre ciclos: <i>Des journées entières dans les arbres</i>	89
Tercer ciclo: peculiares aventuras amorosas: <i>Moderato cantabile, Dix heures et demie du soir en été, L'après-midi de Monsieur Andesmas</i>	93
Cuarto ciclo : Lol, Anne-Marie Stretter y las indias : <i>Le ravisement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, L'Amour, India Song</i>	101
Quinto ciclo : Viajes intergenéricos : <i>L'Amante anglaise, Détruire, dit-elle, Abahn Sabana David, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner</i>	117

1980 : el diario como cajón de sastre.

El diario de la actualidad: los textos marcadamente periodísticos: <i>L'été 80</i> , <i>Outside</i> y otros textos de carácter periodístico.....	133
Los diarios más personales: <i>L'Homme assis dans le couloir</i> , <i>La maladie de la mort</i> , <i>Les yeux bleus cheveux noirs</i> , <i>La pute de la côte normande</i> , <i>Emily L.</i> , <i>Yann Andréa Steiner</i>	140
Los diarios que retoman el tema de la familia : <i>La Douleur</i> , <i>L'Amant</i> , <i>L'amant de la Chine du Nord</i>	152
Reescritura de los diarios más íntimos: <i>Écrire</i> , <i>C'est tout</i> , <i>La mer écrite</i>	161

Marguerite Duras y el cine.....	173
---------------------------------	-----

Adaptaciones para la pantalla de textos de Marguerite Duras realizadas por otros cineastas: <i>Un barrage contre le Pacifique</i> , <i>Moderato cantabile</i> , <i>Le marin de Gibraltar</i> , <i>Dix heures et demie du soir en été</i> , <i>La maladie de la mort</i> , <i>L'Amant</i> , <i>La mort du jeune aviateur anglais</i>	177
Guiones encargados: <i>Hiroshima mon amour</i> , <i>Une aussi longue absence</i> , <i>Sans merveille</i> , <i>Nuit noire</i> , <i>Calcutta</i> , <i>Rideaux blancs</i> , <i>La Voleuse</i>	184

Obras fílmicas de Marguerite Duras.

Largometrajes: <i>La Musica</i> , <i>Détruire, dit-elle</i> , <i>Jaune le soleil</i> , <i>Nathalie Granger</i> , <i>La femme du Gange</i> , <i>India Song</i> , <i>Son nom de Venise dans Calcutta désert</i> , <i>Baxter</i> , <i>Véra Baxter</i> , <i>Des journées entières dans les arbres</i> , <i>Le camion</i> , <i>Les enfants</i>	193
Cortometrajes : <i>Le Navire night</i> , <i>Césarée</i> , <i>Les mains négatives</i> , <i>Aurélia Steiner</i> (Melbourne), <i>Aurélia Steiner</i> (Vancouver), <i>Agatha ou les lectures illimités</i> , <i>L'homme atlantique</i>	215
<i>Les yeux verts</i>	223
A modo de conclusión.....	224

El teatro francés del XX. Una visión panorámica para inscribir en ella a la dramaturga Marguerite Duras.....	233
Dramaturgos que crean escuela a partir de mediados de siglo.....	241
A vueltas con el lenguaje.....	246
La representación.....	251
 El teatro de Marguerite Duras.....	 257
Publicaciones de obras dramáticas de Marguerite Duras.....	264
Obras dramáticas de su autoría dirigidas por Duras.....	265
Obras con indicaciones expresas para su representación teatral.....	265
Adaptaciones de obras dramáticas de otros autores.....	267
Adaptaciones teatrales de textos de Duras realizadas por distintos directores escénicos.....	269
 Obras teatrales de Marguerite Duras.....	 279
• <i>Le Square.</i>	
• <i>Les viaducs de la Seine-et-Oise.</i>	
• <i>L'Amante anglaise.</i>	
• <i>Les eaux et forêts.</i>	
• <i>La Musica.</i>	
• <i>La Musica deuxième.</i>	
• <i>Des journées entières dans les arbres.</i>	
• <i>Yes, peut-être.</i>	
• <i>Le Shaga.</i>	
• <i>Suzanna Andler.</i>	
• <i>Un homme est venu me voir.</i>	
• <i>India Song.</i>	
• <i>L'Eden Cinéma.</i>	

- *Agatha.*
- *Savannah Bay.*

Notas finales sobre Marguerite Duras directora escénica.....	405
A modo de conclusiones.....	413
Obras de Marguerite Duras. Ediciones citadas.....	425
+ Fichas técnicas de las películas dirigidas por M. Duras.....	427
Bibliografía.....	435

Prólogo

En mis primeros años de estudiante de filología románica en la Universidad de Santiago de Compostela, a mediados de la década de los ochenta, leí *Les yeux bleus cheveux noirs*. No entendí nada. El texto parecía hacer unas vagas referencias a una representación teatral, pero su formato era el de una novela. La relación entre los protagonistas era tremendamente oscura. Lo único que me pareció claro era que aquellos seres vivían presos de las emociones. Por aquellos años también leí *L'Amant*, una obra que me presentó menos dificultades para su comprensión. Una voz narrativa, que creí coincidente con la autorial, contaba su adolescencia en Asia, mostrando un especial atrevimiento en el relato de sus primeras experiencias sexuales. No vi nada más.

Una década más tarde y siendo estudiante de posgrado, el profesor Anxo Abuín, en su curso sobre “Narración y Drama” – corría el año 1996 -, nos presentó en una lista de lecturas dramáticas posibles *India Song*. ¿Marguerite Duras autora teatral? No había vuelto a leerla, y el escaso recuerdo que tenía de sus obras era el de una escritura difícil, en la que había escuchado una voz narrativa bien distinta de lo que yo conocía en literatura. En ese año 1996 habría afirmado que Marguerite Duras era sólo una narradora – y de éxito gracias a la adaptación cinematográfica realizada por Jean-Jacques Annaud de *L'Amant* -, ese era el calificativo que le hubiese puesto sin dudarlo hasta el momento. *India Song* era un título cuando menos sugerente. Con él comenzó este trabajo que ahora se presenta.

India Song, aún conservando la apariencia de texto teatral, era algo mucho más complejo. Rompía con todas las normas aplicables al género. Las unidades de tiempo, espacio y acción saltaban por los aires. Los personajes en escena podrían estar muertos, y no pronunciaban palabra. Las voces que se escuchaban procedían de los bastidores, y hablaban tanto de hechos referidos al pasado de los seres que pisaban las tablas, como de las emociones que experimentaban al contemplarlos. La narración y la lírica constituían la base de sus parlamentos. La localización de lo que en la escena sucedía era imprecisa. En las didascalias quedaba patente una voz autorial – habitualmente

expropiada de su criatura en el género dramático -. También se hablaba de la posibilidad de filmar esa obra. Sus receptores podían ser, por lo tanto, el público de la sala de teatro, de cine, o simplemente un lector. Las informaciones didascálicas para la puesta en escena eran mínimas, y remitían antes a elementos sensoriales – olores, música, luces tenues - que a la construcción de un decorado específico. Así, toda la obra podría desarrollarse en el imaginario de un lector. Sin embargo también poseía la capacidad de los clásicos de la escena para trasladar al espectador desde su butaca a mundos lejanos – y exóticos – en los que habitan seres que, aún siendo tan distantes, vibran con sus mismas emociones. Del mismo modo el dramatismo de los diálogos era enorme. La intensidad emocional de las réplicas, la fuerza connotadora de las palabras escogidas, la importancia dada a la entonación dramática. Quien había escrito aquellos diálogos conocía el arte teatral y lo amaba. Quedaba saber qué había llevado a una ruptura formal tan explícita con el género a alguien que lo dominaba de aquella manera.

En el año 1996 y coincidiendo con el fallecimiento de Marguerite Duras – y con el comienzo de nuestra investigación sobre ella – Televisión Española, en su canal “Arte”, emitió una entrevista hecha a la autora en los últimos meses de su vida. Del visionado de aquel programa sacamos esta conclusión: Duras y su obra eran un todo indivisible, y este todo estaba marcado por la huida de los estereotipos. No sería posible estudiar sus textos sin entender a la mujer que los escribía.

Para abordar este estudio era necesario contemplar su objeto como un palimpsesto, desentrañar en él la reescritura de unos motivos temáticos claves, y convertirnos en lectores cómplices, a la vez que críticos, de su autora, tanto desde un punto de vista intelectual como emocional. Cada uno de sus textos remitía a otros, y la mayoría de ellos bebían de su propia experiencia vital. La constatación de este hecho determinó la estructura de esta tesis. No podríamos analizar las peculiaridades de la escritura dramática de Marguerite Duras sin referirnos a los episodios biográficos que más la marcaron y al conjunto de toda su obra creativa. Este conjunto lo presentamos aquí en bloques genéricos y por orden cronológico, aunque, como intentaremos demostrar a lo largo de nuestro análisis, la ruptura con el concepto canónico de género literario hacia la elaboración de un texto emancipado de las etiquetas formales al uso, constituye una de las aportaciones más modernas, y originales en su factura, a la Historia de la literatura contemporánea.

Marguerite Duras fue consciente de las dificultades con las que se podían encontrar sus lectores, pues a lo largo de su vida y de manera creciente mostró un gran interés por la elaboración de un “paratexto” — tomamos aquí el término prestado de Genette —. Títulos, prefacios, entrevistas concedidas, textos metaliterarios, un abundantísimo material explicativo para una obra marcada por la complejidad. Propició la creación de un aparato crítico sobre sus textos, legando material de todo tipo — fotos, borradores de escritos, cartas...- a archivos sobre su figura y obra que contribuyó ella misma a poner en marcha. En su trabajo hubo una conciencia permanente de construir para el futuro. No sólo para los críticos venideros, sino para cualquier posible lector.¹

Entre ellos, y con un protagonismo especialísimo, están los niños, como salvaguarda de un mundo mejor que se puede alcanzar. Para asegurarlo será necesario transmitir la memoria del pasado, de todo lo sucedido, también de las injusticias que no se deberán repetir. El pensamiento político y social de la autora es fundamental para entender su esfuerzo en facilitar la tarea a los críticos de su obra.

Pero Marguerite Duras también fue consciente de que la memoria del escritor, la de todo individuo, es desigual y recrea singularmente el pasado. No es posible crear mundos de ficción organizados por la lógica y el orden temporal si la percepción de lo vivido que se quiere transmitir es tan personal y, en ocasiones, caótica. Establecer fronteras nítidas entre lo que se quiere relatar y las emociones que causa es tarea imposible según Duras. Del mismo modo que no se puede intentar contener este relato en los recipientes al uso que marca la estética literaria tradicional para los géneros.²

Novelas dominadas por el diálogo y por imprecisiones de todo tipo: voces narrativas pluriindividuales, relaciones ambiguas entre personajes, escasos datos de carácter espacio temporal, finales abiertos. Guiones cinematográficos marcados por la narratividad de sus indicaciones didascálicas, que se convierten en textos inaugurales de

¹ « Tout à l’heure, Madeleine Borgomano disait que Marguerite Duras coupe l’herbe sous le pied aux critiques. C’est vrai. Après, avant, pendant, elle fait à la fois le texte, le commentaire, et puis le texte du commentaire, et le commentaire du texte. On est dans un vertige qui nous emmène vers la folie » (Marini, 1998, 173).

² No fue la única en constatarlo: « Un texte littéraire ne peut appartenir à une seule espèce. Convoquant la comparaison, Claudio Guillén n’hésite pas à remarquer que le cheval alezan n’appartient qu’à l’espèce chevaline, mais qu’un texte littéraire appartient à plusieurs espèces ou genres. Plus subtile est la comparaison du navire et des deux phares : le navire détermine sa route en franchissant un détroit, grâce à deux phares qui le guident. Mais ceux-ci ne suppriment pas la liberté de manœuvre du navigateur ; au contraire, ils la présupposent et l’encouragent. Il y a là une belle métaphore de la création littéraire entre la contrainte formelle et la liberté créatrice » (Pageaux, 1994, 120-121).

un nuevo género mixto denominado “ciné-roman”³. Presencia cada vez más evidente de elementos líricos en todos sus textos. Teatro sin acción sobre las tablas.

Los textos de Marguerite Duras, también los teatrales, se sitúan en las características generales de las obras del “Nouveau Roman”: acción casi inexistente y básicamente verbal.

La evolución en la escritura de la autora siguió una línea ya bien definida por muchos críticos. La progresiva disminución de lo narrativo en sus novelas fue dejando paso a una primordial presencia del diálogo en las mismas, hasta su entrada en el cine y en el teatro. A la par de esta decantación por un estilo literario que huye de las fronteras de lo genérico, y que muestra una preferencia por las formas dialogadas, aparece en su escritura un rechazo de lo mimético, de la representación fiel de la realidad, del poder denotativo de las palabras, y un total desinterés por ahondar en la psicología de los personajes.

Marguerite Duras realiza, como autora, un descubrimiento tardío del teatro; pero ya en sus primeros momentos de trabajo creativo con el género se une a las preocupaciones de los dramaturgos del absurdo, empeñados en constatar la impotencia de las palabras para expresar lo esencial: la vida.

Los personajes más representativos de la totalidad de la obra de Duras son personas fragmentadas, dolorosamente conscientes de la imposibilidad de vivir la pasión que ansían. Para ellos el tiempo no es una cadena lógica y ordenada de acontecimientos, sino la yuxtaposición de momentos, de instantes que permanecen obsesiva y dolorosamente en su memoria, e imposibles de revivir salvo a través de la palabra. Para estos seres lo importante ha sucedido ya, pertenece al ayer, y sólo les queda contarlo. Nada más. Como personas rotas que son, viven en la convocatoria recurrente de momentos pasados, se expresan con un lenguaje que nunca es fruto de un pensamiento discursivo lógico, deductivo, lineal u ordenado.⁴

³ « Mais après la seconde guerre mondiale, d'autres noms comme Robbe-Grillet, Marguerite Duras ou Alain Resnais (chez les cinéastes) font découvrir non plus une relation d' "influence" mais d' "osmose" entre roman et cinéma avec le genre hybride du "ciné-roman" et la publication de scénario sous ce titre : L'Année dernière à Marienbad (1961) est le premier exemple d'une collaboration entre le romancier Robbe-Grillet et le cinéaste Alain Resnais » (Pageaux, 1994, 158).

⁴ Abirached analizó en profundidad la construcción en el teatro del siglo XX de estos personajes dramáticos desintegrados, sin perfil unitario, que denuncian la falta de armonía del hombre contemporáneo con su universo: «El mundo y el yo se consideran así como realidades inacabadas, que no

La diseñadora de estos seres de ficción creía firmemente que las palabras son un ruido humano, un diapason que puede transmitir la interioridad de los individuos, una música que va más allá de un mensaje racional. Ya Freud había constatado que la persona no es una realidad unívoca y susceptible de ser descrita de un solo trazo, o con líneas continuas. Su discurso tiene que evidenciar este hecho. Los personajes de Duras son seres también discontinuos y ocupados en intentar traer el pasado hasta el presente. Su memoria del pasado, igual que la de todos, está compuesta por una serie de instantes desordenados, en el tiempo y en el espacio, y no por una sucesión lógica de acontecimientos inequívocos. Cuando reviven el pasado al verbalizarlo, reproducen esta memoria asincrónica y su lenguaje se basa en la parataxis, en el ensamblamiento de piezas diversas a modo de mosaico, así como en el pleonismo, en la insistencia en volver a enunciar aquello que los atormenta.

La tensión entre lo vivido que jamás se relató y las palabras pronunciadas, que muchas veces no consiguen reproducir aquellas vivencias, es la base de la escritura de la autora y, sobre todo, de sus diálogos teatrales. Sus dramas poseen una expresión verbal lapidaria, al tiempo que construida con lo que parecen retazos de oraciones. En ellos reina el silencio, que tiene su propio discurso, y que permite medir mejor el sonido de las pocas palabras que los personajes consiguen transmitir, intentando una comunicación siempre fallida. Estamos ante un teatro de la comunicación condenada de antemano, ya que el discurso de los seres que lo protagonizan no se puede concebir como un instrumento eficaz para la misma.

Con los textos dramáticos de Marguerite Duras asistimos también a la abolición del personaje tradicional. Sus criaturas de ficción no actúan en el presente; este tiempo sólo es el que enmarca su revisitación verbal del pasado. Sus parlamentos se caracterizan por la incoherencia, por la ausencia de auténticos diálogos con intercambio informativo. Están mucho más cerca de los cantos poéticos. Al mismo tiempo cada personaje puede transmitir varias voces distintas, redefiniendo el concepto de individuo dramático como un “ser-esponja”, una entidad abierta a absorber influencias diversas y enunciarlas después. El estudio de estas voces dramáticas y la peculiar estructura dialogada que las enmarca constituirá uno de los objetivos de nuestra investigación, sin olvidar que esta escritura dramática precisa de nuevas formas interpretativas y diseña un concepto diferente de la dirección escénica.

pueden encontrar su plenitud sino uno a través del otro, en un equilibrio siempre provisional y siempre a reconquistar» (Abirached, 1994, 233).

En sus textos no teatrales se constata una progresiva evolución hacia la forma del diario. La vida de la autora se presenta cada vez más explícita. Las fronteras entre realidad y ficción quedan desdibujadas. En algunos casos la confesión íntima roza la provocación, como en el caso de *La Douleur*, libro que recoge textos de la época de la ocupación nazi de Francia y las particulares vivencias de la autora. No fue la primera vez que Marguerite Duras atentó en su obra contra la norma social imperante. Desde su primera novela, *Les Impudents*, sus protagonistas se habían caracterizado por su necesidad de romper con lo establecido en el mundo que los circundaba. El conjunto de su obra es un elogio de la duda, salvo en lo esencial: el amor por la infancia para garantizar el futuro, el rechazo de las injusticias – colonialismo, diferencias sociales y de género, autoritarismo –, y el respeto por el entorno humano y natural.

Por eso nos interesa. Porque más allá del interés filológico que provoquen sus textos, tan desconocidos en gran parte en nuestro entorno geográfico y cultural, tan innovadores en relación a la historia de la estética literaria, tan enigmáticos en ocasiones, poseen al tiempo la capacidad para hablar de la realidad más cercana a todos, de transmitir una experiencia apegada y con los pies en la tierra.⁵

Y hacerlo como mujer que escribe y que busca con sus textos dar una nueva visión sobre el mundo femenino, sustancial y formalmente:

« Si l'on constitue une sorte d'histoire de la réception de l'œuvre durassienne, on est frappé par le fait qu'au début de sa carrière Duras publie assez facilement, parce que d'une part elle s'inscrit au départ dans ce qu'on appelle toujours d'ailleurs encore en France la littérature féminine, espèce de sous-littérature, si j'ose dire, un peu mondaine et qui n'intéresse ni l'Intelligentsia ni l'Université. Ce classement prend en compte sa thématique, car au niveau du cadre formel, elle échappe, dès le début, à certaines caractéristiques de cette littérature féminine. D'autre part, elle s'inscrit aussi dans le mouvement qui, à la Libération, est fortement influencé par le roman américain. La confluence de ces deux voies fait qu'elle est à la fois lue et mal située. On a tendance à la classer dans ce qu'on appelle la littérature du grand public – pour ne pas dire populaire.

Tout change avec *Le ravissement de Lol V. Stein*, en 1964, [...], l'œuvre de Duras entre dans la sphère d'attention de l'Intelligentsia » (Marini, 1998, 169).

⁵ « Or rappelons-nous que la motivation première et le point de départ de Duras sont toujours dans la réalité la plus concrète du vécu ; [...], il n'est point de thèmes mineurs, au contraire : il faut apprendre à "écrire sur la pluie" comme elle le dit dans *L'Été 80*, sur les enfants, sur les plages de l'Atlantique, sur une culotte de grand-mère oubliée au fond d'une commode » (Safranek, 1998, 63-64).

Como muy bien constata Marini, nuestra autora fue siempre difícil de clasificar. La mayor parte de los protagonistas de sus obras son mujeres, por lo que parece entrar en lo que la crítica más tradicional y conservadora denominaría “literatura femenina”. Sin embargo estas protagonistas no se comportan según lo esperable. Viven su sexualidad sin tener en cuenta las normas sociales y jamás confunden sentimientos y atracción física. Las historias que las retratan tampoco encajan en los moldes de lo genérico en literatura. Las focalizaciones narrativas tienden a mostrar su incapacidad para relatar lo que les sucede y mostrar su muy parcial conocimiento de los hechos. Los lectores se desconciertan ante la imposibilidad de entender claramente los argumentos.

Marguerite Duras no sólo rompe con las narraciones tradicionales. Recurre también para narrar a otros géneros, el cine o el periodismo, y al hacerlo innova igualmente en ellos. Su cine privilegia la palabra sobre la imagen y presenta al tiempo planos bien distintos a los que el público estaba habituado: largos planos fijos, extremada lentitud de la acción, escasos diálogos entre los personajes, primeros planos que subrayan las miradas...

También en un curso de posgrado sobre literatura y cine impartido por el profesor Darío Villanueva, tuve la ocasión de estudiar las peculiaridades de la adaptación cinematográfica de *L'Amant*. No conocía en aquel momento el porqué del enorme disgusto que Duras tuvo con esta obra de Annaud. Ahora sí. La película *L'Amant* narra una historia de amores y experiencias sexuales – y la autora siempre insistió en que su novela *L'Amant* es una obra sobre cómo nace la necesidad de escribir -. Marguerite Duras no cree en el cine que “narra”, sólo en el que sugiere emociones al espectador. Llegó tan lejos en esta creencia que consiguió negar los relatos enunciados por las imágenes – *La femme du Gange* -, e incluso filmar historias virtuales – *Le camion* -.

Su obra periodística huye asimismo de lo objetivo y reclama el derecho a contar la realidad desde la perspectiva más personal. No hay género que Duras aborde ateniéndose a la norma. Para ella, toda regla imperante había sido diseñada por los hombres y según sus intereses. No por las mujeres. Amelia Gamoneda cita las concluyentes palabras de la autora sobre las diferencias entre la escritura masculina y la femenina:

« Les romans d'homme, ce ne sont jamais des poèmes. Et les romans, ce sont des poèmes ou c'est rien du tout, c'est de la compilation » (*cfr.* Gamoneda, 1995, 252).

El auténtico texto es el que privilegia lo emocional, el que apela al imaginario de sensaciones del lector. Lo épico para Duras está siempre al servicio de la versión de la historia que interesa contar a los poderes establecidos. Y las historias sólo sirven para entenderlas desde el corazón, no desde la razón.

Por todo lo dicho hasta ahora, a nuestro lector le quedará sin duda claro que no hemos querido abordar este estudio, que pretende describir la complejidad formal de la obra dramática de Marguerite Duras, sin renunciar al mundo emocional que compartimos con la autora. La sentimos demasiado cercana a nuestra propia visión de la vida⁶. No hemos podido – ni querido – esconderlo en este trabajo, que se ha emprendido también buscando dibujar de manera exhaustiva la estructuración interna de toda la obra literaria de Duras. Pero en el empeño científico⁷ nos han acompañado las emociones. Con toda seguridad tampoco sin ellas habríésemos podido llegar hasta aquí.

Compartimos con Marguerite Duras, entre otras cosas, una atracción irresistible por todo cuanto suceda sobre las tablas de un escenario. La fuerza de su palabra escénica nos llevó a buscar a la autora dramática. Descubrimos unas puestas en escena ajenas a nuestra práctica teatral más cercana y desconocidas por ella - nunca se ha representado en Galicia un texto teatral de Duras -. Descubrimos también una mujer y una nueva forma de concebir la literatura. Una literatura que se elabora al tiempo que se vigilan los fuegos de la cocina y a todos los niños que juegan en el parque.

«Cette maison, c'est le lieu de la solitude, pourtant elle donne sur une rue, sur une place, sur un très vieil étang, sur le groupe scolaire du village. Quand l'étang est glacé, il y a des enfants qui viennent patiner et qui m'empêchent de travailler. Je les laisse faire, ces enfants. Je les surveille. Toutes les femmes qui ont eu des enfants surveillent ces enfants-là, désobéissants, fous, comme tous les enfants» (Marguerite Duras, *Écrire*, 1993, 16).

⁶ « Être critique, être vingtiémiste déjà, est une situation très difficile, où l'on travaille sans filet, puisqu'on partage avec l'auteur le même univers idéologique, un même univers culturel, un même univers historique – surtout quand on est dans le même pays, ou dans des pays proches. Nous n'avons aucun repère pour nous assurer que nous faisons le bon choix, que nous portons le bon jugement ; nous n'avons aucun soutien » (Marini, 1998, 173).

⁷ Inmaculada López Silva estudia en profundidad la historia del tópico de no considerar los estudios literarios como obras científicas y objetivas: «Polo tanto, a coherencia para as ciencias naturais ten que ver coa adecuación á evidencia, mentres que para as ciencias humanas, a coherencia ten que ver coa adecuación ao construto interpretativo elaborado polo propio discurso científico» (López Silva, 2004, 74).

«On n'écrit bien que sur soi, que de ce qui vient de soi, premier matériau d'expérience, d'observation, de sensation. Faut-il encore avoir subi la rupture, la raison d'écrire (M. Duras)» (Vircondelet, 1995, 93)

Marguerite Duras. Aproximación biográfica.

Son bastantes los críticos y estudiosos de la historia y la literatura que se han interesado por la vida y la obra de Marguerite Duras. La biografía más completa publicada hasta la fecha sobre la autora es la de Laure Adler (1998). En ella se recogen muchos de los datos que aparecían en otros estudios anteriores sobre Duras y se aporta una gran cantidad de documentación inédita hasta ese momento.

El primer estudio sobre la obra de Duras que también presta atención a su biografía es de Alain Vircondelet, y aparece en el año 1972: *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. En 1991 el mismo crítico publica una biografía completa, *Duras: biographie*, que ampliará y editará cinco años más tarde – *Marguerite Duras. Vérité et légendes* - con la colaboración en el material fotográfico de Jean Mascolo, hijo de la escritora.

Entre a década de los ochenta y los noventa van a ir apareciendo otros estudios biográficos sobre la autora que renuncian, en la mayoría de los casos, también a la crítica literaria. Micheline Tison-Braun publica en 1985 *Marguerite Duras*. Bajo el mismo título y en 1986 Jean Pierrot y Pierre Corti sacan a la luz dos exhaustivos estudios, especialmente el segundo, sobre las tramas argumentales de las novelas durasianas y sus imbricaciones con las experiencias biográficas de la autora. Una obra de similares características, pero que hace referencia también a su producción dramática y cinematográfica, aparece en 1992 con el mismo título. Su autora es Christiane Blot-Labarrère, amiga personal de Marguerite Duras. En 1993 Claire Cerasi publica *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, un estudio en una línea similar a los

anteriores. En 1994 Frédérique Lebelley publica *Duras ou le poids d'une plume*, un estudio más breve que los hasta ahora citados y que también repite las relaciones vida y obra en la producción literaria de la autora.

En 1997, un año después de la muerte de Duras, ven la luz dos libros muy diferentes sobre su vida: *L'amie*, de Michèle Manceaux, y *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours (1943-1993)*. El primero es una obra de carácter personal a modo de diario sobre las relaciones entre Marguerite Duras y su vecina de Neauphle-le-Château, la autora del texto. En *L'amie* apenas se hacen referencias a las obras literarias durasianas. El segundo es una selección de textos acompañada de un recorrido biográfico. La edición corrió a cargo de Françoise Cibiel, Antoine Jaccottet, Jean-Louis Panné y Brigitte de la Broise.

Con anterioridad a estos estudios se publicaron dos libros que contenían entrevistas a la autora: en 1974 *Les parleuses* y en 1977 *Les lieux de Marguerite Duras*. En el primero de ellos Marguerite Duras es entrevistada por Xavière Gauthier, y en el segundo por Michelle Porte. En ambos se aportan muchísimos datos de la vida y pensamiento de la escritora, así como material fotográfico.

Como ya hemos señalado, la biografía de Laure Adler (1998) reúne y amplía todas las informaciones sobre Marguerite Duras habidas hasta ese momento. Su estudio tiene además el interés de seguir paso a paso la creación de cada uno de los textos de la autora. Nosotros hemos tenido muy en cuenta esta obra en el análisis de aquellos aspectos de su biografía que fuesen esclarecedores para la comprensión de la producción artística durasiana.

Marguerite Donnadiou Legrand nace el cuatro de abril de 1914 en Gia Dinh, al norte de Saigón. Sus padres, Émile Donnadiou y Marie Legrand, son los dos franceses y profesores, destinados en la colonia francesa de la antigua Indochina, hoy Vietnam. Émile Donnadiou ya había estado casado anteriormente y tenía dos hijos de ese primer matrimonio. Marie Legrand estudió siempre becada por las instituciones francesas, pues sus padres eran granjeros con escasos recursos en el norte de Francia, y entre sus antepasados está un abuelo español –“culpable”, según Marguerite, de los ojos verdes y el pelo negro de la familia –. Marguerite es la tercera hija de este matrimonio. Antes había nacido Pierre en 1909 y Paul en 1912.

Émile Donnadiou fue nombrado poco después del nacimiento de su hija director de las escuelas de Hanoi, Tonkin y Camboya, por lo que la familia disfruta en esta época de una cierta posición social y económica. Sin embargo una enfermedad obligará a repatriar al padre en 1919. Morirá en Francia en 1921. A raíz de esta muerte, Marie Legrand retornará a Francia, a la casa natal de su marido en la región de Lot-et-Garonne. Allí se instala con sus hijos hasta 1923, año en el que decide volver a Vietnam y dirigir una escuela en Vinh Long, una zona rural en el delta del río Mékong.

Marguerite recibe toda su formación básica siempre con su madre como maestra, hasta llegar a la etapa que hoy conocemos como secundaria y que va a cursar como alumna interna en un colegio de Saigón. Estos años de adolescencia de Marguerite van a estar marcados por un hecho decisivo que, muchos años más tarde, conformará uno de los ejes temáticos fundamentales de su obra literaria. En 1926 Marie Legrand compra con todos sus ahorros de años una concesión estatal francesa para trabajar unos terrenos en Prey Nop (Camboya). Estas tierras eran en la práctica incultivables, pues la mayor parte del año estaban inundadas por las aguas del Pacífico – dato que, por supuesto, conocían los funcionarios que realizaban los trámites de concesión –. Esta situación llevará a la familia a la práctica ruina, en una lucha titánica de la madre contra los elementos de la naturaleza y contra las evidencias de estafa.

En este mismo año fatídico de 1926 Marie Legrand recogerá e intentará salvar de la muerte – de nuevo sin éxito – un bebé que le compra a una indigente en estado de desvarío, una de los muchos que habitaban y pasaban por la región miserable y

constantemente inundada de Prey Nop. La pequeña Marguerite se hará cargo de los cuidados del bebé. Sus esfuerzos por salvarla de la muerte serán inútiles. También en 1926 Marguerite Donnadiou ve por primera vez a la esposa de un importante funcionario francés de la región quien, según cuentan los rumores, ha provocado el suicidio por amor de un joven. El trasunto literario de esta mujer será Anne-Marie Stretter. Junto a ella, el bebé que no sobrevivirá a la miseria y su madre, la mendiga loca, van a recorrer como protagonistas gran parte de la obra de la futura escritora Marguerite Duras.

En 1932 Marguerite abandona definitivamente Vietnam en dirección a Francia. Dos años antes lo había hecho su hermano mayor. En los dos casos los estudios y el futuro laboral parecen decidir este regreso a Europa. Marguerite comienza el curso 1933–34 matriculándose en Matemáticas – especialidad que impartía su padre –, pero enseguida dejará estos estudios en favor del Derecho. Tres cursos más tarde conoce a Robert Antelme, su futuro marido, que comienza ese año sus estudios de Derecho.

Nuestra escritora finalizará brillantemente su carrera de Derecho para luego completarla con estudios de Economía Política. En el verano de 1937 se convierte en funcionaria del “Service intercolonial de l’information et de la documentation”. Allí trabajará, por ejemplo, en el “Comité de propagande de la banane française”. Desde el punto de vista de una perfecta funcionaria del Ministerio de la Colonias publica en 1940 su primer libro, *L’Empire Français*, escrito en colaboración con Philippe Roques y firmado con su nombre, Marguerite Donnadiou.

Un año antes se había casado con Robert Antelme. Con el comienzo de la guerra en 1940 éste es movilizado y trabaja de redactor del Ministerio del Interior – estará en este puesto hasta 1944 –. Desde 1940 Marguerite es funcionaria del “Cercle de la Librairie”, destinada en la comisión que controla el papel para las ediciones. Sus biógrafos coinciden en afirmar que fue en esta época cuando comenzó a escribir de manera decidida.

En 1941 Marguerite tiene acabada su primera novela, *La famille Taneran*, y le entrega el manuscrito para su posible publicación a Raymond Queneau, que dirige

Gallimard. Éste rechaza la publicación y también lo hace Dominique Arban, de Éditions Plon, a quien Robert Antelme llevó después el mismo manuscrito.

1942 es de nuevo un año crucial en la vida de Marguerite. Muere al poco de nacer el que iba a ser su primer hijo con Robert Antelme, y muere también su hermano pequeño, Paul, en Saigón. El amor incondicional que la escritora siempre le profesó a este hermano – en las antípodas de lo que le inspiraba su hermano mayor – va a estar presente en su obra. Pero 1942 está marcado así mismo por su primer encuentro con Dionys Mascolo, lector y corrector en Gallimard, que más tarde se convertirá en su segundo marido y padre de su hijo Jean. En 1943 se lo presenta a Robert Antelme y nace entre los dos hombres una amistad que nunca se va a romper. En el mismo año el matrimonio Antelme se instala en el número 5 de la Rue Saint-Benoît, en el barrio parisino de Saint-Germain-des-Près. Esta será la vivienda de Marguerite Duras hasta el final de sus días.

En la primavera de ese año 1943 se publica su primera novela bajo el seudónimo Duras, que acogerá como definitivo. El nombre es un homenaje a su padre, Émile Donnadieu, que había adquirido poco antes de morir una casa en el pueblo de Duras. La novela se llama *Les Impudents* – parte del primer manuscrito de *La famille Taneran* – y se publica en la editorial Plon. En el mes de septiembre Marguerite, Robert Antelme y Dionys Mascolo entran en la Resistencia, concretamente en el “Mouvement National des Prisonniers de Guerre et des Déportés (MNPGD)”, coordinado por François Mitterrand.

En 1944 se publica su segunda novela, *La Vie tranquille*, en la editorial Gallimard. Pero el primer día de junio de ese año son detenidos después de ser denunciados su marido y su cuñada, Marie-Louise Antelme, junto con otros miembros de la Resistencia. Robert Antelme estuvo primero en la cárcel de Fresnes y luego fue deportado al campo de concentración de Dachau. En otoño Marguerite se consagra sin descanso al trabajo en un servicio de búsqueda y localización de prisioneros y deportados. Este servicio se organiza desde el periódico *Libres*, que depende del MNPDG. En la misma época entra como militante en el Partido Comunista francés.

Al año siguiente casi nadie ignora ya lo que ocurre en los campos de concentración. El día 24 de abril François Mitterrand, enviado por el general de Gaulle,

localiza aún vivo pero muy enfermo a Robert Antelme. Junto con Dionys Mascolo y Georges Beauchamp el futuro presidente de Francia organiza un plan para sacar a Antelme de su terrible encierro y llevarlo con vida hasta París⁸. Serán necesarios varios meses para que el prisionero de Dachau vuelva definitivamente a la vida. Cuando su recuperación ya es algo evidente, Marguerite le comunica la noticia de la muerte de su hermana Marie-Louise al poco de ser liberada de su encarcelamiento. No es la única novedad que aguarda a Antelme. Su esposa le explica también su decisión de separarse de él y de tener un hijo con Dionys Mascolo.

La separación será un hecho al año siguiente, pero no impedirá que Robert y Marguerite continuen conviviendo en la misma casa de la Rue Saint-Benoît hasta el año 1948. En este año 1946 Marguerite y Dionys Mascolo fundan una editorial, *Les éditions de la Cité Universelle*, de la que serán directores Antelme y la propia Marguerite. Publican *L'An zéro de l'Allemagne* de Edgard Morin y las *Oeuvres* de Saint-Just, editadas éstas por Mascolo con el seudónimo de Jean Gratien.

En 1947 Antelme y Mascolo se afilian – como antes Marguerite – al Partido Comunista y el primero publica *L'Espèce humaine* en Les éditions de la Cité Universelle. Parece ser que ese mismo año nuestra autora comenzó a escribir una novela que publicará dos años más tarde, *Un barrage contre le Pacifique*. El día treinta del mes de junio nace su hijo Jean Mascolo.

Dos años más tarde Marie Legrand vuelve definitivamente a Francia y se instala en una localidad de la región de Loir-et-Cher en la que compra un pequeño y pretencioso castillo. Al año siguiente Marguerite abandona su militancia en el Partido Comunista, que la repudiará oficialmente en el mes de marzo. En septiembre se publica *Un barrage contre le Pacifique*, con una tirada de cinco mil ejemplares que se agotaron en su primera semana a la venta. Sin embargo la obra, que fue presentada al premio Goncourt, no conseguirá, a pesar de las expectativas, ganar el prestigioso galardón.

⁸ Los campos de concentración nazis ya habían sido liberados, pero se impedía la salida de los internos para evitar epidemias e infecciones.

En 1952 se publica *Le marin de Gibraltar* y al año siguiente *Les petits chevaux de Tarquinia*, los dos títulos en la editorial Gallimard. También en 1953 Dionys Mascolo publica en la misma editorial *Le Communisme*.

El primer premio literario conseguido por Marguerite fue el Jean Cocteau en 1954, por su obra *Des journées entières dans les arbres*, publicada en ese mismo año como relato – junto con *Le Boa*, *Madame Dodin* y *Les Chantiers* – en la editorial Gallimard. En 1955 publica también en Gallimard su novela *Le Square*, que un año más tarde será adaptada para el teatro, y comienza una activa colaboración con distintos periódicos y revistas, especialmente con *France–Observateur*. Participa también de manera entusiasta en la fundación de un comité de intelectuales que se oponen a la continuación de la guerra colonial que Francia mantiene contra la independencia de Argel.

El año 1957 viene marcado por la muerte de su madre y por el encuentro de Marguerite con el guionista Gérard Jarlot. Comenzará con él una apasionada relación laboral – colaborarán en numerosas adaptaciones teatrales y cinematográficas – y amorosa. Jarlot provocará su ruptura con Mascolo, quien sin embargo, como antes ya había hecho Antelme, continuará viviendo en la Rue Saint–Benoît hasta el año 1964.

Un año clave en la trayectoria artística de Marguerite Duras es 1958. Publica en Éditions de Minuit *Moderato cantabile*, obra por la que recibirá el Prix de Mai de ese mismo año. Se estrena la película *Un barrage contre le Pacifique*, dirigida por René Clément a partir de una adaptación de su novela del mismo título. Recibe el encargo de escribir un guión de cine sobre Hiroshima y escribe la sinopsis de este guión en nueve semanas, con la colaboración de Alain Resnais – director de la película – y Gérard Jarlot. 1958 es también el año en que Marguerite compra una pequeña casa de campo en Neauphle–le–Château con el dinero de los derechos para el cine de su novela *Un barrage contre le Pacifique*.

En 1959 se estrena la película *Hiroshima mon amour* y, a pesar de que no consiguió el aval para competir en la sección oficial del Festival de Cannes, obtuvo un inmenso éxito proyectada fuera de concurso. En junio se publica en Gallimard su

primera obra de teatro escrita originariamente para la escena, *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, que se representará en Marsella en abril del año siguiente.

1960 y 1961 son años de adaptaciones para la escena teatral y cinematográfica. Geneviève Serreau adapta para ser representada en el Théâtre Studio des Champs-Élysées su novela *Un barrage contre le Pacifique*. Marguerite, en colaboración con Gerard Jarlot, escribe el guión basado en *Moderato Cantabile* para la película del mismo nombre que dirige Peter Brook. En el Festival de Cannes de ese año Jeanne Moreau obtiene un premio por su interpretación del personaje protagonista, Anne Desbaresdes. También en 1960 publica en Gallimard su novela *Dix heures et demie du soir en été*, y firma el “Manifeste des 121”, petición de numerosos intelectuales para que se contemple el derecho de insumisión en la guerra de Argel. En 1961 escribe con Gérard Jarlot el guión de *Une aussi longue absence*, película dirigida por Henri Colpi que obtuvo la Palma de Oro de ese año en el Festival de Cannes. Con Robert Antelme adapta la obra teatral de Henry James *Les papiers d’Aspern*, puesta en escena por Raymond Rouleau. Ya en solitario adapta de nuevo para el teatro *Miracle en Alabama* de William Gibson.

En 1962 publica en Gallimard la novela *L’après-midi de monsieur Andesmas* y se representa en el teatro Athénée de París una adaptación suya, hecha en colaboración con James Lord, de *La bête dans la jungle* de Henry James. Al año siguiente se estrena en París – ya lo había hecho en Marsella – *Les viaducs de la Seine-et-Oise*. La obra es dirigida por Claude Régy y Samuel Beckett, presente en este estreno de París, declara su admiración por la Duras dramaturga (Duras, 1997a, 1742).

En la primavera del mismo año compra en el antiguo hotel “Roches noires” – en el que había residido Proust – de Trouville un pequeño apartamento con dos habitaciones desde las que se puede contemplar el Atlántico. Ese verano comenzó a escribir *Le Ravissement de Lol V. Stein* y también en julio publica en la *Nouvelle Revue Française* una primera versión de la pieza de teatro *Les Eaux et Forêts*, dedicada a Louis-René des Forêts.

1964 es el año de la publicación de su novela *Le Ravissement de Lol V. Stein* en la editorial Gallimard. En la pantalla televisiva se proyectó por primera y única vez la película *Sans merveille*, de cuyo guión eran autores Marguerite y Gerard Jarlot. Al año

siguiente se publica de nuevo en Gallimard la novela *Le Vice-Consul* y en la misma editorial el primer tomo de sus obras de teatro, que recoge *Les Eaux et Forêts*, *Le Square* y *La Musica*. La versión definitiva de la adaptación teatral de *Le Square* que se publicó en este primer volumen había sido puesta en escena a comienzos del mismo año en el teatro Daniel-Sorano dirigida por A. Astruc. *Les Eaux et Forêts* se representó en mayo en el teatro Mouffetard y *La Musica* en octubre en el Studio des Champs-Élysées. En diciembre se estrena en el Odéon Théâtre de France la adaptación teatral de su relato publicado once años antes *Des journées entières dans les arbres*. En el mismo mes aparece un número especial monográfico de los *Cahiers Renaud-Barrault* dedicado a Marguerite Duras, con colaboraciones como las de Raymond Queneau y Jacques Lacan.

En 1966 Marguerite dirige su primera película, una versión para la televisión de *La Musica*, en colaboración con el realizador Paul Seban. También escribe el guión de *La Voleuse*, primera película dirigida por Jean Chapot y protagonizada por Romy Schneider y Michel Piccoli. En 1968, además de participar activamente en los movimientos del mes de mayo – el grupo de intelectuales que visitaban habitualmente el piso de la Rue Saint-Benoît funda un comité de estudiantes y escritores –, se publica en Gallimard a finales de año el segundo volumen de sus obras teatrales, que comprende *Suzanna Andler*, *Des journées entières dans les arbres*, *Yes, peut-être*, *Le Shaga* y *Un homme est venu me voir*. *Le Shaga* y *Yes, peut-être* habían sido representadas a partir del mes de enero en el teatro Gramont, y *Suzanna Andler* en el mes de diciembre en el Théâtre des Maturins. En el mismo mes la actriz Madeleine Renaud protagonizó, dirigida por Claude Régy, una representación de *L'Amante anglaise*. Esta obra es una nueva y definitiva versión de *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, obra de la que a partir de este momento reniega Marguerite.

Tres años más tarde Duras dirige en solitario su primera película, *Détruire, dit-elle*. A partir de este rodaje elabora un peculiar texto narrativo – cercano a lo que se llamará “ciné-roman” – que publica con idéntico título en ese mismo año 1969 en Minuit. En 1970 se representa en el TNP su adaptación de *La danse de mort* de Strinberg, y se publica en Gallimard el texto *Abahn Sabana David*, que filmará como película en 1971 con el título de *Jaune le soleil*. En él participa como actor Dionys Mascolo, junto a Sami Frey y Catherine Sellers.

En 1971 se publica en Gallimard *L'Amour* y se estrena su película *Jaune le soleil*. En abril firma un manifiesto publicado en *Le Nouvel Observateur* reclamando la abolición de la ley que condena el aborto. El año 1972, que comienza con una representación en Lausanne de su adaptación de la obra *Home* de David Storey, será fundamentalmente cinematográfico para Marguerite. Rueda en su casa de Neauphle-le-Château *Nathalie Granger*, película protagonizada por Lucía Bosé y Jeanne Moreau. Escribe y más tarde rueda en Trouville *La Femme du Gange*, adaptación para el cine de *L'Amour*. Sus protagonistas fueron Catherine Sellers, Gérard Depardieu y Dionys Mascolo. En noviembre se publican conjuntamente en Gallimard los textos de *Nathalie Granger* y *La Femme du Gange*.

En el mes de diciembre de 1973 se publica en Gallimard *India Song*, con el subtítulo de *Texte, théâtre, film*. La redacción de un texto dramático le había sido encargada a Marguerite el año anterior por Peter Hall, director del National Theatre de Londres. Éste fue el origen creativo de la obra. En 1974 se rueda *India Song*, que se estrenará al año siguiente, y se publica en Minuit *Les parleuses*, una serie de entrevistas que Xavière Gauthier hizo a la autora en su casa de Neauphle. En Éditions Albatros se publica en 1975 *Marguerite Duras*, un conjunto de artículos sobre su obra firmados, entre otros, por Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo y Xavière Gauthier.

En 1976 Marguerite rueda *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, película que reproduce la banda sonora de *India Song* sobre nuevas imágenes sin actores. Se representa en el Théâtre de la Potinière en París en el mismo año *Abahn Sabana David*, y la televisión francesa emite dos programas titulados “Les lieux de Marguerite Duras”, dirigidos por Michelle Porte, quien publicará los textos de sus entrevistas, acompañados de fotos de la infancia y juventud de Marguerite, en 1977 en Minuit. Ese mismo año 1977 Marguerite rueda *Le Camion*, película que concursó en el Festival de Cannes. En ella una Marguerite que se pone por vez primera delante de sus cámaras le explica a Gérard Depardieu la historia que piensa rodar con él, como si de un ensayo previo se tratase. El guión se publica también en Minuit poco después. En octubre se estrena en el Théâtre du Rond-Point de París *L'Eden Cinéma*, obra de teatro que parte de los mismos hechos que se contaban en la novela *Un barrage contre le Pacifique*. La obra es representada por la compañía Renaud-Barrault y protagonizada por Madeleine Renaud.

En 1978 Claude Régy lleva a escena *Navire Night*, la adaptación de un texto dialogado del mismo título que Marguerite había publicado poco antes en la revista *Minuit*. El texto, de nuevo adaptado por la propia autora para el cine, es rodado y dirigido por ella con Bulle Ogier, Dominique Sanda y Matthieu Carrière como protagonistas. Al año siguiente filma también cuatro cortometrajes: *Les Mains négatives*, *Césarée*, *Aurélia Steiner-Melbourne*, *Aurélia Steiner-Vancouver*. Todos estos guiones se publicaron conjuntamente en Mercure de France en el mismo año.

1980 marca el inicio de su relación con el hombre que será su compañero hasta su muerte, Yann Andrea, un joven filólogo que la admira y le escribe cartas desde hace tiempo. A comienzos de año había publicado en *Minuit* *L'Homme assis dans le couloir*, un relato corto que ya escribió en la época de *Hiroshima mon amour*, y *Vera Baxter ou les plagues de l'Atlantique* en la editorial Albatros. Esta segunda obra es el guión de la adaptación para el cine, que ella mismo dirigió, de su obra teatral *Suzanna Andler*. En el verano ven la luz *Les yeux verts*, una serie de textos que constituyen el número 312 de la revista *Cahiers du cinéma* y que la dirección de la revista le había encargado dándole plena libertad para su redacción. En *Minuit* aparece en octubre *L'Été 80*, una recopilación de artículos que se habían publicado semanalmente en el periódico *Libération*. Otra recopilación de crónicas diversas publicadas en épocas y medios distintos aparece en 1981 en la editorial Albin Michel bajo el título de *Outside*. En el mismo año rueda en Trouville *Agatha*, con Yann Andrea como protagonista, y el texto se publica en *Minuit*. También realiza un viaje a Canadá, donde pronunciará una serie de conferencias sobre su obra fílmica, que darán lugar a la aparición del libro *Marguerite Duras à Montreal*, publicado en Éditions Spirale y que recoge artículos consagrados a la obra cinematográfica de la autora, así como entrevistas realizadas en Canadá.

En 1982 se publica en *Minuit* *L'Homme atlantique*, texto de la película del mismo título rodada por Marguerite en esa época. También se estrena en la televisión italiana *Dialogue de Roma*, un film dirigido por Duras a partir de un encargo de la RAI. *Minuit* publica la primera edición del texto teatral *Savannah Bay*, que será un año más tarde revisado y reeditado. En la misma editorial se publica *La Maladie de la mort*, un texto sin distinción genérica que más tarde será llevado a los escenarios. En 1983 se representa en el Théâtre du Rond-Point la versión revisada de *Savannah Bay* y se

publica en Gallimard el tercer volumen de sus obras de teatro, que contiene dos adaptaciones teatrales de textos de Henry James –*La bête dans la jungle*, en colaboración con James Lord, y *Les papiers d'Aspern*, en colaboración con Robert Antelme– y *La Danse de mort* de Strinberg.

El nuevo año clave en la trayectoria literaria de Marguerite Duras es 1984. La publicación de su novela *L'Amant* en Minuit la va a llevar por fin a conseguir el premio Goncourt que se le escapó de las manos en 1950. En el mismo año su hijo Jean Mascolo y Jérôme Beaujour realizan una edición videográfica crítica de parte de su obra fílmica. En 1985 Marguerite dirige la puesta en escena en el teatro Renaud–Barrault de *La Musica deuxième*. La obra presenta diferencias notables con *La Musica* y es editada en Gallimard, igual que su adaptación de *La Mouette* de Chejov. También publica *La Douleur* en Minuit y la revista *L'Arc* le dedica un número monográfico especial (nº 98). Con su hijo y con Jean–Marc Turine rueda *Les Enfants*.

En 1986 recibe el premio Ritz–Paris–Hemingway por la traducción inglesa de su novela *L'Amant* y publica en Minuit *Les yeux bleus cheveux noirs* y *La pute de la côte normande*. Un año más tarde sale en la misma editorial *Emily L.* y en P.O.L. *La vie matérielle*, un conjunto de textos recogidos a partir de entrevistas con Jérôme Beaujour.

El año 1988 estuvo marcado por graves problemas de salud. Una insuficiencia respiratoria a la que siguió una intervención quirúrgica la llevó en el mes de octubre a un coma del que no se recuperará hasta la primavera del año siguiente. Sale del hospital en junio y escribe *La pluie d'été*, relato que parte de su película *Les enfants*, y que publicará P.O.L. en 1990, año en el que muere su primer marido, Robert Antelme.

En 1991 se publica en Gallimard *L'amant de la Chine du Nord*, nueva versión de *L'Amant* y en la misma editorial *Le Théâtre de l'amante anglaise*. Un libro consagrado a su compañero, *Yann Andréa Steiner* aparece en P.O.L. al año siguiente. Es también en 1992 cuando la Cinémathèque Française le dedica una retrospectiva de su obra fílmica, acompañada de un libro – publicado en colaboración con la editorial Mazzotta –. En este mismo año Marguerite autoriza la reedición a Gallimard de *Les Impudents*, su primera novela.

Gallimard publica en 1993 *Écrire*, un libro con entrevistas elaboradas a raíz del rodaje de dos cortometrajes dirigidos por Benoît Jacquot sobre guiones de Marguerite – *Écrire* y *La Mort du jeune aviateur anglais* –, y también el texto *Roma*, nueva versión del *Dialogue de Rome*. La editorial P.O.L. publica *Le Monde extérieur (Outside 2)*, una selección de artículos de Marguerite reunidos por Christiane Blot–Labarrère. En 1995 se publica en P.O.L. su última obra *C'est tout*. Al año siguiente sale un libro titulado *La mer écrite*, compuesto de fotografías de Hélène Bamberger sobre textos de Duras.

Marguerite Duras muere el día 3 de marzo de 1996 en su domicilio parisino de la Rue Saint–Benoît.

«Con la literatura de Marguerite Duras no hay medias tintas. O te entusiasma o la detestas profundamente» (Vila-Matas, 2003, 26).

Marguerite Duras narradora. Elementos caracterizadores.

Los núcleos temáticos

Queremos empezar este breve apartado, en el que resumimos los temas que aparecen de forma recurrente en la obra de Marguerite Duras, diciendo que la escritura, el oficio, la actividad de escribir, ocupa un lugar esencial en sus textos, sobre todo en los de los últimos años. La escritura se convierte en algo necesario para entenderse a sí misma, y en una convocatoria de todo tipo de fantasmas. Es importante subrayar cuál debe ser, según Duras, la actitud de quien escribe ante la llegada de esas “musas” que provienen de los miedos, vivencias y recuerdos propios. Joseph Danan parafrasea así las palabras de la autora al respecto:

«Laisser le mot venir quand il vient, l’attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite écrire, qu’on n’oublie pas comment c’est arrivé vers soi [...]. C’est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre» (Danan, 1995, 275).

La sumisión total del escritor ante su libro, que está previamente elaborado, que tiene su propia lógica, y al cual no se le puede imponer ninguna otra. Es la actitud de un oficiante en un rito religioso, es el intento de desposeerse de sí mismo, de lo racional, de las normas aprendidas, para convertirse en un simple transmisor de unas palabras que no sabe si le pertenecen y a las que es mejor no tocar. En su novela *Emily L.* Duras lo explica sin esconder su voz autorial:

«Je voulais vous dire que ce n'était pas assez d'écrire bien ou mal, de faire des écrits beaux ou très beaux, que ce n'était plus assez pour que ce soit un livre à lire dans une avidité personnelle et non pas commune. Que ce n'était pas assez non plus d'écrire comme ça, de faire accroire que c'était sans pensée aucune, guidé seulement par la main, de même que c'était trop d'écrire avec seulement la pensée en tête qui surveille l'activité de la folie. C'est trop peu la pensée et la morale et aussi les cas les plus fréquents de l'être humain, les chiens par exemple, c'est trop peu et c'est mal reçu par le corps qui lit et qui veut connaître l'histoire depuis les origines, et à chaque lecture ignorer toujours plus avant que ce qu'il ignore déjà.

Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition» (Duras, 1987, 153–154).

En esta actitud subyace de alguna manera una concepción profética del escritor, que adopta el papel de medium entre una sabiduría superior y el universo de los lectores (Vircondelet, 1995, 18). El escritor muchas veces no entiende aquello que ha puesto en el papel, pero se cree con la misión de transmitir un mensaje que a él mismo le sobrepasa hasta unos receptores que es posible que entiendan mejor lo que sus palabras escritas expresan. De ahí la lucha titánica de Duras por dejarse poseer por la escritura, por despojarse de cuanto es y sabe. Insiste hasta la saciedad en lo fácil que resultaría para ella escribir con el estilo de sus primeros libros, contar historias novelescas de las que todo el mundo comprende la trama. Lo difícil es saber, a partir de Anne Desbaresdes, qué le pasa realmente a los personajes de sus obras.⁹

Este procedimiento creativo no está nada lejos del “cadavre exquis” de los primeros poetas vanguardistas. Escribir sólo las palabras que vayan viniendo, aún sin la más mínima lógica. Ellos también buscaban liberarse de ese “super-yo” recién nombrado por Sigmund Freud y llegar hasta el conocimiento y la expresión de los otros yo más ocultos que los habitaban.¹⁰

⁹ Amelia Gamoneda resalta esta idea : «La percepción de M. Duras sobre sus propios textos es – más pronto o más tarde siempre lo confiesa – la de un exceso de contenido de historia o de anécdota frente a un defecto de zonas umbrías o inexpresables» (Gamoneda, 1995, 320).

¹⁰ «La profération devient sa langue “inévitable”.[...] L'occupation psychologique, la conception balzacienne sont toujours perçus davantage comme des illusions et des freins à la connaissance secrète de l'être. Mieux vaut à ses yeux laisser témoigner le regard et s'abandonner aux flux secrets de l'écriture qui sont jaillissements; les quelques fréquentations surréalistes de Duras lui permettent d'appréhender cette

Como afirmó Strindberg :

«Le moi n'est pas quelque chose d'absolu, c'est une diversité de reflets, une complexité d'instincts, de désirs dont quelques-uns sont étouffés, d'autres déchaînés» (*cfr.* Danan, 1995, 43).

Estamos ante una escritura enigmática, que obliga al lector a indagar en sus propias sensaciones y conocimientos para desentrañar qué les sucede a los seres de ficción creados por Duras. Raynalle Udris equipara la búsqueda insaciable del lector y la crítica durasiana por desentrañar el sentido último de sus textos a la búsqueda que dos personajes de ficción emprenden para comprender a dos personajes femeninos y sumamente misteriosos creados por Duras :

«Le texte durassien constitue donc un texte énigme dont l'inconnu, inscrit en son centre, suscite un intérêt sans cesse renouvelé, d'où le nombre impressionnant de lectures critiques produites au cours des années sur l'œuvre de Duras. Cet intérêt du lecteur, quelques soient par ailleurs ses réactions, est toujours motivé par une curiosité première envers ce texte *corps-écriture*, objet ambigu par excellence. L'attirance du lecteur face à cette ambiguïté textuelle fascinante rappelle de façon assez troublante, semble-t-il, celle du personnage masculin vis-à-vis de la femme de la fiction durassienne. Cet intérêt initial va entraîner deux positions principales que l'on retrouve par ailleurs dans la position des deux narrateurs masculins : Peter Morgan du *Vice-consul* et Jacques Hold du *Ravissement de Lol V. Stein*. Tous les deux, attirés par la présence de l'Autre, et imbus de leur position masculine, vont tenter de percer par l'écriture le mystère de la présence féminine» (Udris, 1998, 186).

No es por ello extraño que la obra de la autora fuese objeto de estudio por parte de tantos especialistas en psicoanálisis. La mayoría de sus personajes no parecen saber qué les pasa y, al mismo tiempo, emiten lapidantes sentencias y tienen constantes premoniciones, como si tuviesen más capacidad para vislumbrar el futuro que su propio e individual presente. Lo que les ocurre es que no pueden medir sus palabras, las pronuncian con el atrevimiento de los primeros balbuceos del habla en los niños antes que la corrección de lo aprendido aparezca en ellas. Dan la impresión de valentía y son apenas lo único que consiguen decir. La tormenta que los seres de Duras llevan en su interior les imposibilita para preocuparse de lo adecuado de sus enunciados.¹¹

notion capturée à l'insu de soi-même, la pensée archaïque, primale est une de ses attentes» (Vircondelet, 1996, 80).

¹¹ M^a el Carmen Bobes Naves resume así la influencia de las teorías psicoanalíticas en la concepción del ser humano y de los personajes literarios a lo largo del siglo XX: «Efectivamente, el psicoanálisis y la investigación social han demostrado que el concepto de persona no es tan claro ni tan sencillo como se

Con esta preeminencia de la interioridad de los personajes, que se traduce en comportamientos anómalos o raros, en una pasividad o languidez en la mayor parte de los seres femeninos y en unas tramas exasperadamente lentas que casi nunca tienen desenlace claro, es lógico que ya el marido de Élisabeth Alione de *Detruire, dit-elle*, en una evidente autocrítica de la autora, haya dicho que en las novelas que se escriben en ese momento nunca pasa nada (Duras, 1984a, 119).

Hemos dicho que la escritura durasiana es contemplada por su autora como algo necesario para entenderse y sacar a la luz los fantasmas que la atormentan. Esta convocatoria de las propias obsesiones es un intento, muchas veces vano, de exorcizar el dolor que provocan. Según siempre explicó, la escritura no tiene otro sentido para ella que el de acercarla al entendimiento de lo que siente, de hacerle revivir su pasado para mejor comprender a quienes amó o aún ama. Entre estos seres ocupa un lugar privilegiado su madre. Su biógrafa Adler cita las siguientes declaraciones de Duras:

«Lorsque je me suis trouvée devant ma mère, devant le problème qui consistait à faire entrer ma mère dans un livre, je m’y suis reprise à plusieurs fois et, oui, j’ai cru que j’allais abandonner le livre et, souvent, la littérature même. Et puis, oui, c’est à cause d’elle que je me suis mis dans la tête de faire de la littérature qu’il m’aurait été pénible de faire autrement, je ne pouvais la résoudre qu’ainsi. C’est à partir de la passion que j’ai éprouvée à tenter de la résoudre que je me suis rabattue sur la littérature. C’est sans doute là ce que j’ai dit de plus vrai sur le goût que j’ai d’en passer par les romans pour m’éclaircir les idées» (Adler, 1998, 259).

Escribir para entender a una madre. Por qué no te quiere, por qué te quiere de ese modo tan difícil de percibir. Y a medida que se intenta describir esa figura, ese “personaje” tan cercano a la experiencia vital, la autora puede ir acercándose a los motivos de su comportamiento, comprenderlos, y alcanzar por fin la paz.¹²

creía, y que la correspondencia entre rasgos físicos (incluso vestidos, peinado y maquillaje) y el ser interior no se verifica más que en literatura, en algunas obras, y que, como había dicho el Quijote “debajo de una mala capa puede haber un buen bebedor”: esa pretendida correspondencia del exterior con el interior de las personas y de los personajes, que permitía conocer toda la persona conociendo bien su exterior, no era más que una ilusión literaria. [...] Todos los movimientos culturales de este siglo acusan el peso de las ideas psicoanalíticas, aunque las rechacen directamente y, por de pronto, se ha perdido el optimismo que implicaba el considerar posible el conocimiento del hombre en su totalidad» (Bobes Naves, 1997a, 330).

¹² Para Carlos Thiebaut es muy difícil disociar la escritura de la experiencia vital: «No somos, así, ajenos a los textos en los que vamos relatando los acontecimientos de nuestra vida. No cabe separar esos relatos – el recurrente acto autobiográfico – de lo que de hecho somos. Esos textos son, a veces, los relatos de

Hasta el final de sus días y de su obra literaria, Marguerite vuelve una y otra vez sobre esta obsesión. La pareja madre e hijo predilecto sustituye en muchas de sus textos a las figuras de dos progenitores. En sus dos primeras novelas, *Les Impudents* y *La vie tranquille*, los padres son confinados en papeles absolutamente pasivos. En la primera es despreciado por todos los miembros de la familia, y en la segunda, traumatizado por su fracaso social, el padre de Françou vive en un estado de total somnolencia. Sólo el padre de Emily en *Emily L.* desarrollará un papel activo, aunque ignorado por su hija, al salvar los poemas de ésta y publicarlos. La mayor parte de las protagonistas de Duras son madres o viven obsesionadas por el hecho de serlo. Otras mantienen una muy difícil relación con sus progenitoras.

El auténtico escritor, según Duras, no busca un éxito de ventas. Escribe para conocerse a sí mismo, para ahuyentar sus miedos, mas también para dar testimonio de los males que aquejan a la humanidad, como le dice el judío Abahn a David. Y en un esfuerzo supremo presta su pluma a palabras que le surgen, luchando por no ordenarlas, pues sabe que en esa sinrazón va una historia que le sobrepasa, pero que muchos de quienes la lean pueden necesitar conocer para entenderse y amarse.¹³

El tema de la desposesión, no sólo la del escritor, recorre toda la obra de Duras. Olvidarse de uno mismo, de los propios sentimientos y pasiones, ser capaz de vivir y ser feliz a través de lo que experimentan los demás. El tema no es exclusivo de *Le rapt de Lol V. Stein*. Si Lol se quedó prendada del amor de su prometido por Anne-Marie Stretter y su mayor sufrimiento fue no participar de él, algo similar ya aparecía en la segunda novela de la escritora, *La vie tranquille*, cuando Françou disfrutaba de las miradas entre su hermano Nicolas y Luce. Triunfan los tríos y el “voyeurismo” en los textos de Duras. Stein de *Détruire*, dit-elle mira como hacen el amor Alissa y Max.  l también desea a Alissa y este deseo es correspondido por ella. En *Dix heures et demie du soir en été* ocurre algo similar. Maria observa como su marido y Claire se aman y no sufre por ello, casi lo había deseado. La protagonista de

nosotros mismos – en forma autobiográfica expresa o sin necesidad de recurrir materialmente al género – en los que nos relatamos nuestra vida y sus episodios para hacernos inteligible nuestro mundo o, quizá más sencillamente, son las imágenes que de nosotros mismos nos vamos configurando o las que se configuran los otros al comunicarse e interactuar con nosotros» (Thiebaut, 1989, 124).

¹³ «*Hiroshima mon amour* et *La Douleur* ont de commun le mythe du Ph nix: la pers v rance du survivre et sa supr matie finale sur les forces mortelles. [...] l’horreur de l’oubli l’emporte sur la duperie de la mémoire. Le passé ne renvoie plus   l’historique, mais au v ridique» (Blot-Labarrère, 1992, 68).

L'amant de la Chine du Nord quisiera que su amiga Hélène Lagonelle pudiese compartir también su cama y su cuerpo con el amante chino. El narrador de *L'homme assis dans le couloir* parece sentir el mismo placer que los amantes que observa. Anne Desbaredes quisiera vivir la vida de la mujer asesinada por su amante. Y muchísimos casos más. Hay “voyeurs” en todos los textos de Duras. La mayoría de los personajes sólo disfruta realmente contemplando el placer de otros. El protagonista de *Le marin de Gibraltar* vive más intensamente los bailes de la hija de Eolo que cuando baila él mismo. La propia Marguerite se identifica con su personaje de ficción Emily, la mujer alcoholizada del capitán, y vive su historia al tiempo que la suya propia con Yann.

La capacidad para fundirse con los otros y para liberarse de la propia individualidad, o de la propia historia familiar y personal, parece estar en la base de la consecución de la felicidad, si analizamos todos y cada uno de los textos de Duras. No debe ser casual por ello la importante presencia de los espejos en algunas de sus obras más emblemáticas. En *Aurélia Steiner Aurélia Steiner Aurélia Steiner*, una obra en la que la voz narrativa se funde en múltiples mujeres que comparten, además del mismo nombre, el hecho de ser judías y de ser por eso perseguidas, los espejos tienen un papel fundamental. En el segundo relato la protagonista, cuando consigue no alejarse del espejo, ve en él múltiples imágenes distintas. En todas ellas hay un ser hermoso e inocente que ha sufrido. En muchos de los fotogramas de la película *India Song* aparecen las imágenes de los actores en los espejos. El vicecónsul dispara contra su propia imagen en el cristal, además de contra la muchedumbre miserable de Lahore. El Gringo de *Abahn Sabana David* dispara contra los estanques que rodean la casa del judío. Supuestamente para amedrentarlo. En los dos casos se puede disparar también contra el reflejo de uno mismo, para destruirlo. El vicecónsul quiere destruirse porque ha llegado a la conclusión de que su vida y la misión que en ella tenía – representar a Francia en sus colonias – no tienen ningún sentido. Y si dispara contra los mendigos y leprosos dispara contra el sufrimiento y la enfermedad, contra el mal. Al Gringo de *Abahn* quizás no le guste su imagen en los estanques, el esperpento del socialista mafioso, y por eso dispare contra ellos. Nathalie Granger contempla con envidia como su hermana Laurence y una amiga juegan tranquilamente en una barca sobre las aguas del estanque. No tienen miedo de ver su imagen reflejada en las aguas, sin embargo

Nathalie quizás no podría hacerlo. El protagonista de *Le marin de Gibraltar* sólo se atreve a mirarse en el espejo cuando ha tomado la decisión de cambiar su vida.¹⁴

Los seres del mundo de ficción de Duras sienten un ansia constante por escapar, por el medio que sea, de su propia individualidad, de su historia personal. En el caso de los personajes masculinos, la desesperación por el horror de la propia vida les lleva a gritar. La autora recurre a la historia de la humanidad y a la suya propia para explicar esta actitud de los hombres ante el dolor:

«La douleur, chez les hommes, jusque-là, à travers le temps, l'histoire, elle a toujours trouvé son exutoire, sa solution. Elle s'est muée en colère, en faits extérieurs, comme la guerre, les crimes, le renvoi des femmes, dans les pays musulmans, en Chine, l'enterrement des femmes adultères avec leurs amants, vivantes, vivants, ou leur défiguration. J'avais cinq ans, au Yunnan on enterrait encore les amants vivants, face contre face dans le cercueil. Le mari trompé était seul juge du châtiment. Nous nous n'avons jamais eu aucun autre recours que le mutisme. Même les femmes libérées soi-disant, par leur profession. On ne peut pas comparer l'expérience de la douleur de la femme avec celle de l'homme. L'homme ne supporte pas la douleur, il la fourgue, il faut qu'il s'en éloigne, il la rejette hors de lui dans des manifestations ancestrales, consacrées et qui sont ses reports reconnus, la bataille, les cris, le déploiement de discours, la cruauté» (Duras, 1996b, 146).

Gritan sin descanso el vicecónsul, Stein en *Détruire, dit-elle*, los protagonistas masculinos de *L'Amour*, *La maladie de la mort*, *L'Amant*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *Emily L.*. Se reprime de hacerlo el hombre de *Le marin de Gibraltar*¹⁵. Ninguno de ellos es feliz dentro de su piel. Todos precisan completar su vida uniéndose a otra persona, y para todos ellos esto es una necesidad imperiosa, acuciante, una pasión a la que no pueden escapar. Desde el primer contacto puramente visual con el ser que desencadena el deseo, entra en marcha un mecanismo irreversible que ya no tiene marcha atrás (Corti, 1986, 87). Este ser alejará de toda su biografía anterior a quien lo busca de manera desesperada. Michael Richardson lo dejará todo por Anne-Marie Stretter. El protagonista de *Les Chantiers* ya no podrá abandonar el aburrido hotel de veraneo hasta que la joven misteriosa que ha visto adentrarse en el bosque se fije en él. Cuando no

¹⁴ «(le miroir) c'est la négation de l'image pure, l'envers, ce que l'on montre aux autres» (Carruggi, 1995, 91). En *Les lieux de Marguerite Duras*, la autora dice que todo espejo es también como un gran agujero en el que perderse, un cuestionamiento de nuestra propia realidad (Duras, Porte, 1984c, 13).

¹⁵ «Et j'avais une envie supplicante de parler, de parler? Non. De crier» (Duras, 1977, 113).

consiguen sus objetivos, los hombres gritan y las mujeres se repliegan en una existencia plenamente interiorizada.

Llegamos así a otro de los ejes temáticos de la obra durasiana: la pasión. Este sentimiento vuelca siempre a los personajes fuera de sí mismos, en un anhelo perpetuo por unirse a otro ser. Los críticos Danielle Bajomée y Matthijs Engelberts explican esta obsesión temática:

«Avec Duras, l'amour se définit nécessairement comme redoublement d'un autre amour, antérieur (comme dans *Hiroshima...*), extérieur, étranger à son propre vécu (*Moderato*) ou livresque (*Agatha*)» (Bajomée, 1989, 30).

«Chez Duras, l'autre prime, et le désir : la recherche de l'autre qui représente l'amour est au centre de l'œuvre. Le désir d'atteindre l'autre anime l'univers durassien, qui est profondément marqué par l'effort, souvent vain mais toujours présent, de coïncider avec l'autre dans un dépassement de soi né de la passion. La recherche d'autrui est fondamentale» (Engelberts, 2001, 281).

En esta unión, siempre determinada por el deseo sexual, está presente también la necesidad de la propia aniquilación, la muerte. La mujer francesa de *Hiroshima mon amour* le pide a su amante que la deforme a su imagen y semejanza, y afirma que la está matando pero que eso le causa un enorme placer. Aurélia Steiner se identifica con su madre que agoniza en el campo de concentración después de haberla parido. La monitora de L'été 80 se reencontrará con el niño cuando éste tenga la misma edad que ella. El amor de la protagonista de L'amant de la Chine du Nord por su compañera de internado, Hélène Lagonelle, le lleva a desear que ésta la sustituya en la cama con el joven chino. La persecución del pueblo judío puede llevar a la muerte a los protagonistas de L'été 80. A Hélène Lagonelle le espera un negro futuro: cuidar leprosos y enfermos terminales en un asilo de Saigón. La fusión con el otro se convierte en una tarea en la práctica imposible, del mismo modo que les queda vedada a los personajes la vuelta a los mejores momentos de su pasado.¹⁶

¹⁶ Estos temas fueron recogidos en un artículo – “Aproximación ós textos de Marguerite Duras” – de Amelia Gamoneda publicado en *A Trabe de ouro* (1995, nº21, p. 73–83). En el mismo año Gamoneda publica un estudio completo sobre estos motivos en la autora: «Tal es la intención durasiana: mostrar la imposibilidad que reside en el fondo de la posibilidad aparente; significa esto que quizá la imposibilidad es mostrable, que la negatividad admite algún nivel de experiencia; M. Duras corrige a quien concluye en derrota que *el amor es imposible de todos modos* diciendo que *l'amour peut-être aussi fait de l'impossibilité de l'atteindre*» (Gamoneda, 1995, 43).

El ayer vuelve obsesivamente a su memoria e intentarán revivirlo a través del relato, de la enunciación de sus experiencias. Élisabeth Alione parece recuperarse cuando consigue contarle a Alissa su experiencia sentimental con el ginecólogo. Las voces femeninas de *India Song* reviven el amor de Anne-Marie Stretter y Michael Richardson cuando lo recuerdan. Tristemente para todos ellos, el amor, que han vivido fugazmente¹⁷, pertenece siempre al pasado, por lo que están abocados al sufrimiento. O es invivible en la práctica por tabúes culturales y sociales, como en el caso del amor incestuoso entre hermanos, tema tan presente en la obra de Duras. Sylvie Loignon no olvida que incesto y fusiones temáticas y genéricas son constantes en la autora:

«En dehors de ces transpositions biographiques la relation incestueuse au frère apparaît comme l'un des *topoi* des récits durassiens, évoquant le mythe de l'Androgyne tel qu'il est développé par Platon dans *Le Banquet* – ce que montre par exemple Danielle Bajomée dans son livre *Duras ou la douleur*. On retrouve en effet un désir de complétude et de fusion chez les personnages du frère et de la sœur, qui relève d'un lien passionnel où le même et l'autre tendent à se confondre. Il s'agit d'entrer dans une relation au miroir. Dans le couple incestueux frère-sœur, se pose toujours un problème d'identité, non seulement des personnages principaux, mais aussi, de façon plus troublante, du genre même auquel appartient l'œuvre» (Loignon, 2003,17-18).

En ocasiones el pasado es doloroso por la ausencia de amor o no hay nada ni en él ni en el presente que evite el hastío. Vircondelet vio como este vacío existencial lleva a los personajes durasianos a una doble escapada:

«Puisqu'il n'y a rien à faire dans ce monde d'ennui, ils se retournent sur eux-mêmes. Voulant sortir de cet infra-humain dérisoire, ils se livrent à l'introspection. Fuir. Comme un refrain, ce verbe berce le long et douloureux périple de Marguerite Duras. Fuir le paysage morne et désolant du monde extérieur qui n'est que vague ennui. Fuir cette veulerie. Fuir cette défaite aveuglante. Fuir ce chemin irrémédiablement fangeux, pourri de la fausse liberté» (Vircondelet, 1972, 96).

Entonces se impone una fuga hacia delante, la unión con alguien que haga olvidar quien somos y de donde venimos. Sin mucha pasión ya buscaban esto mismo las protagonistas de las dos primeras novelas de Marguerite, un hombre que las alejase de sus familias. Lo mismo busca en la mujer del yate el aburrido funcionario de *Le marin de Gibraltar*, pero su búsqueda es más desesperada. A partir de él todos ansían sin

¹⁷ «Les personnages de Duras ont la preuve tangible que le bonheur existe, mais il leur est ravi après qu'ils ont goûté quelques secondes» (Vircondelet, 1972, 102).

descanso un cambio en sus vidas y todos ellos lo intentarán acercándose a un nuevo ser, aunque sin garantía de éxito.

«Chez M.D., l'amour n'est jamais vécu comme éclatant, mais comme faisant problème, comme étant le but auquel on aspire et qu'on ne voit pas, qu'on manque dès qu'on l'a trouvé, qui ne se révèle qu'après coup comme une possibilité gâchée. Ainsi les époux divorcés de la *Musica* ne se parlent vraiment qu'après s'être quittés, ne se dévoilent et se comprennent que quand tout est perdu» (Bonnefoy, 1977, 118).

Maria no puede salvar de la muerte a Ricardo Paestra en *Dix heures et demie du soir en été*; el amante de Sara no le devuelve la confianza en la vida en común con un hombre en *Les petits chevaux de Tarquinia*; la criada de *Le Square* no va a conseguir casarse con un hombre que le solucione la vida hablando con el pequeño viajante que ni siquiera tiene casa propia; la muchacha de *Les yeux bleus cheveux noirs* no puede sustituir a su joven amante en la cama que observa el hombre que le ha pagado por mirar. No hay ninguna esperanza en salir bien parados de estas historias. Pero la hai aún menos de vivir una vida auténtica sin intentarlas, renunciando a la posibilidad, por pequeña que sea, de que aparezca la pasión en sus vidas. Quien no la ha experimentado, según Marguerite Duras, no ha vivido. Christiane Blot- Labarrère cita a la autora:

«Si on n'est pas passé par l'obligation absolue d'obéir au désir du corps, c'est-à-dire si l'on n'est pas passé par la passion, on ne peut rien faire dans la vie. [...] Quand on a entendu le corps, je dirais le désir, enfin ce qui est impérieux en soi, quand on a entendu à quel point le corps peut hurler ou tout faire taire autour de lui, mener la vie entière, les nuits, les jours, toute activité.

Si l'on n'a pas connu la passion qui prend cette forme, la passion physique, on ne connaît rien. Dans la passion on devient comme poreux, ouvert, troué. On ne peut plus entendre d'autre (M. Duras)» (Blot-Labarrère, 1999, 156).

La sensualidad más absoluta es uno de los centros de la obra de esta escritora. El cuerpo y sus demandas no está sólo en la configuración de los personajes, sino también en el marco en que se encuadran las vivencias y sentimientos de los mismos. Así, la naturaleza está humanizada, pues se impregna de las sensaciones de quienes por ella pasan y su aspecto siempre está marcado por la subjetividad de estos individuos. La

comunidad de los personajes de Duras con el entorno natural, sea éste el bosque, los prados o el mar, es constante y uno de los elementos definitorios de su obra.¹⁸

Los bosques, ya desde su primera obra *Les Impudents*, se transmutan en lo prohibido, adentrarse en ellos es romper con las normas. Cuando Maud escapa de su familia – y de su vida – hacia ellos ve la muerte en la imagen de la joven amante de su hermano que se suicida en el río por él. Según le dice Marguerite a Michelle Porte en *Les lieux de Marguerite Duras* (1984, 13), todo bosque, al tiempo que representa el mundo de los tabúes, nos devuelve también a la inocencia de la infancia, a los primeros momentos de la vida en que no se han asumido todavía las reglas y las leyes.¹⁹

En *Abahn Sabana David*, el judío anima a David a adentrarse en el bosque y cazar (Duras, 1970, 124), a liberarse del dominio de Gringo y seguir sus propios instintos. Lo mismo le aconseja a Élisabeth Alione Alissa en *Détruire, dit-elle*, a lo que la primera se niega para volver en una atemorizada huida al acomodado y conocido mundo de su marido. El señor Andesmas, mientras espera por su hija más querida, mira con temor el bosque sombrío y el estanque – un espejo que nos devuelve nuestra imagen – que rodean la casa que ha comprado para atraer la compañía de Valérie. A medida que pasan las horas y su soledad se hace más evidente, el bosque concentra todos sus miedos. Entrar en el bosque significa en la obra durasiana plantarle cara a los propios temores, tirar las muletas que proporcionan las convenciones sociales para volver a la inocencia originaria, a la creencia de que todo es posible y está a nuestro alcance, sin miedo de las bestias que puedan habitar dentro de la maraña oscura. No es tampoco casual que la adolescente protagonista de las novelas ambientadas en la Indochina colonial francesa se adentrara con su hermano más querido en la selva y que éste nunca temiese a los tigres.

¹⁸ «C'est cet art de confisquer ou de requérir le paysage à soi, de lui donner valeur mythologique et légendaire qui la fait, au sens strict, originale» (Vircondelet, 1995, 60).

¹⁹ En su conversación con Xavière Gauthier en *Les parleuses* expresa la misma idea: «M.D. – La forêt de *Détruire*, c'est l'enfance.

X.G. – Oui, comme un endroit... dans lequel on a pu commencer à vivre.

M.D. – Peut-être là seulement où j'ai vécu. Peut-être que je suis en sursis depuis que je suis en France, dans cette patrie pourrie, pourrie. Tu comprends, là-bas, on vivait sans politesse, sans manières, sans horaires, pieds nus. Moi, je parlais la langue vietnamienne. Mes premiers jeux, c'était d'aller dans la forêt avec mes frères. Je ne sais pas, il doit rester quelque chose d'inaltérable, après» (Duras, Gauthier, 1985a, 135).

Los parques son una entresala del bosque²⁰, un recuerdo de que están ahí. Su cercanía atrae y atemoriza a muchos. Ya el narrador protagonista de *Les chantiers* no comprende el atrevimiento de la joven que también estaba en su hotel para adentrarse con las últimas luces por caminos oscuros que sólo llevaban al bosque o a una obra en construcción. Los personajes de *Détruire, dit-elle* están obsesionados por entrar en él y por conseguir que lo haga Élisabeth. El parque que rodea la casa de *Nathalie Granger* es tan espeso que se confunde con el bosque. En él, libremente, juega Nathalie.²¹

Los mendigos y leprosos de Calcuta y de Lahore viven y duermen en los jardines y parques que rodean las casas de los ricos, son su particular habitáculo y en él no existen normas. Los protagonistas de *Le Square* nunca saldrán del parque urbano que vive de espaldas a la foresta. Probablemente nunca cambiarán tampoco sus vidas.

Cargado de significados está también todo lo relacionado con el mar. La primera vez que éste aparece en la obra de Marguerite Duras, en *La vie tranquille*, un hombre decide ahogarse en él ante la impasible mirada de Françou. El mar y la muerte van a estar siempre próximos. Anne-Marie Stretter escoge para suicidarse una isla. La joven muerta a la que se alude en *Savanah Bay* se ahogará en el mar a pesar de ser una esperta nadadora. El mar destruye sin piedad los diques que levanta Marie Legrand y un maremoto se venga de la crueldad de los hombres en *Aurélia Steiner*.

Sin embargo el mar no atemoriza a los personajes, al contrario, buscan su cercanía como si un inmenso imán los atrayese. Cuando no soportan el calor y sus propias vidas, el sufrimiento, se sumergen en sus aguas y se acuestan en ellas en la misma posición en la que estaría un cadáver. Así lo hace Sara de *Les petits chevaux de Tarquinia*, el protagonista de *Le marin de Gibraltar*²², la monitoria y el niño en *L'été 80*, por citar sólo algunos casos. Todos ellos quieren fundirse también en un solo cuerpo

²⁰ Duras en su entrevista con Porte insiste en la idea de que cualquier parque, por muy cartesiano y diáfano que sea en su diseño, recuerda que existen los bosques oscuros y vírgenes: «Le parc annonce la forêt» (Duras, Porte, 1984c, 13).

²¹ El protagonista de *Des journées entières dans les arbres* también escapaba de la escuela, como Nathalie, y se subía a los árboles. La simbología de éstos es similar a la de los bosques. Según Borgomano (1998, 156), los pájaros son un símbolo muy relacionado con los árboles y que se refiere a la libertad y a la figura del hermano.

²² «La Magra devait être tout aussi admirable qu'il l'avait dit. Ses eaux étaient claires, si tièdes qu'on aurait pu dormir dedans. Mais après une semaine passée en haut des immeubles de Pise, sous un soleil d'enfer on devait sans doute encore mieux l'apprécier que moi. Je n'avais à me reposer de rien, que d'un mauvais passé, de mensonges et d'erreurs. Il suffisait que je sorte un peu longuement de l'eau pour que de nouveau, il me souleve le cœur et pour que je doute de l'avenir. Dans l'eau, au contraire, je l'oubliais, les choses me paraissaient plus faciles, j'arrivais à imaginer des avènements acceptables, et même heureux» (Duras, 1977, 90).

con las aguas para olvidarse de sí mismos y, cuando la desesperación les puede, se quedan definitivamente en ellas. Ansían desaparecer en el agua, convertirse en seres indiferenciados con el medio²³. El mar también es el territorio al que lleva el capitán a Emily para apartarla de sus poemas, de los que siente unos celos terribles, y al mismo tiempo puede suponer el peligro de perder a la persona amada cuando nada en su aguas – *Savannah Bay, Agatha* -.

En la orilla están las arenas, las largas playas desiertas por las que los personajes pasean incansablemente, incluso compulsivamente, como en *L'Amour*. Se debaten entre su deseo de abandonarlo todo y huir hacia el mar, o quedarse en la playa rememorando su pasado. Aún cuando no lleve consigo la muerte, el océano representa una huida de la propia vida, un cambio radical en ella. Lo es para el funcionario en vacaciones de *Le marin de Gibraltar*, y lo fue en su momento para Anna, la propietaria del yate que se cansó de los hombres que pasaban por la taberna de su padre en los Pirineos.

Además de su cercanía con el mar, las arenas de la orilla representan en la obra de Marguerite Duras la indefinición en el tratamiento del espacio. Una playa puede estar en cualquier sitio, no hay en ella signos culturales o de localización específica, los veraneantes o turistas pueden venir de todas partes. Las playas inmensas y desnudas que protagonizan muchas de las obras de la autora niegan casi la existencia de vida en ellas, pues no se les reconoce un tipo de asentamiento de población concreto. Su vacío las define. Blot-Labarrère resume este paisaje :

«Entre ville et mer, les plages inscrivent l'inconsistance des choses, les architectures ruinées, l'envahissement des herbes sauvages. Paysage de fin du monde, mais aussi paysage d'une genèse, le vide essentiel» (Blot-Labarrère, 1992, 137).

Las vacaciones de verano al borde del mar son una especie de “huis-clos” para todas las mujeres del universo Duras (Vircondelet, 1972, 79). Sus esposos las llevan allí para descansar, ellos, de sus propios asuntos. Sus mujeres no necesitan, por ejemplo,

²³ Sylvie Loigon (2003, 58) recuerda para la interpretación de estos casos las figuras míticas de Ofelia y Narciso.

una tregua en el cuidado de los hijos. Los hombres dan por sentado que sus esposas también van a disfrutar con las mismas cosas y al tiempo que ellos.²⁴

No es así, todas se aburren, como explicó la autora en *Les yeux verts*:

«Toutes les femmes ont dû souffrir sans le savoir. Quand elles te disent : qu'est-ce que j'ai été heureuse en telle année, on est allé en vacances à Biarritz, les enfants étaient petits, etc. C'est pas vrai. Pas vrai. C'est l'homme qui dictait ce faux bonheur, qui dictait ça : comme on est bien, aujourd'hui, ma chérie, il fait beau... L'homme se reposait du travail. Nous, on n'avait pas besoin de ça, de rien de pareil, mais de partir au contraire, de faire éclater cette fausseté. On se reposait, forcée. Les plages rendaient folle d'ennui» (Duras, 1996b, 145).

El calor de los veranos al borde del mediterráneo se vuelve insoportable. Pierre Corti (1986,71) ha analizado como la estación estival se convierte en las obras de Duras en una especie de “huis-clos” en el que el tema del fuego, del calor extremo, es recurrente.²⁵

Las agobiantes sensaciones térmicas sólo serán aliviadas por los baños en el mar. Fundirse en un todo con las aguas para escapar de la propia existencia, de los problemas de la pareja, de la falta de ilusión en el amor mutuo, de la ausencia de la pasión que antes latía.

Élisabeth Alione iba de vacaciones con su marido a Italia, a Venecia – la patria de Anne-Marie Stretter – porque a su marido le gustaba, no recuerda si a ella también. Sara no ha decidido su lugar de veraneo cerca de Tarquinia, sino los amigos de Jacques. La última se siente prisionera de un lugar en el que sólo se puede estar bien bañándose en el mar o bebiendo Campari. A la primera da la impresión de que siempre la recluyen en algún lugar.

Dejando aparte los casos en los que se presenta el verano como la estación propicia para hacer estallar los conflictos de pareja, lo cierto es que en todas las obras de la autora en las que éste aparece se relaciona con momentos de tensión, de espera angustiosa de que las cosas cambien. Y pocas veces lo hacen. El viajante de *La vie tranquille* se suicida al final del verano, cuando ya se ha acabado la temporada estival.

²⁴ El único caso en el que ocurre al revés es *Le marin de Gibraltar*. La novia inicial del protagonista no se cansa de visitar los monumentos de Florencia bajo un sol implacable, y parece feliz con ello, mientras él no puede apenas moverse del mismo bar en todo el día.

²⁵ El tema del fuego y la destrucción que conlleva está presente en muchos de los textos durasianos: la hermana de Ernesto se presenta como una incendiaria en *La pluie d'été*; hay incendios en *Les petits chevaux de Tarquinia* y en *L'Amour*. El calor es constante en *Hiroshima mon amour*, y se relaciona también con la explosión de la bomba atómica. El color rojo predomina en *Moderato Cantabile*: el vino, el jersey que tricota la patrona del bar, el barco de ese color que contempla el hijo de Anne Desbaredes.

Algo similar ocurre con Anne-Marie Stretter – el final del monzón de verano –, aunque en este caso el momento exacto de su muerte queda indefinido. La joven adolescente de *Savannah Bay* no quiso volver más a la orilla. Hay que notar que los suicidas durasianos escogen prioritariamente el mar o las aguas de un río para acabar con su vida – la única excepción es Nicolas de *La vie tranquille*, que se tira a las vías del tren.

No nos olvidemos de la presencia y funcionalidad de los diversos medios de transporte que aparecen en los textos durasianos. La conocida barcaza de L'Amant, el velero de *Le Marin de Gibraltar* y de *Emily L.*, los coches en la práctica totalidad de sus novelas. Recordemos las palabras de Mieke Bal al respecto:

«Muchos acontecimientos se sitúan en vehículos de transporte, como trenes, barcos, carruajes y aviones. Por consiguiente, estos acontecimientos, por ejemplo, el asesinato en Agatha Christie, el sexo en Flaubert, los encuentros, las peleas, los atracos, suspenden temporalmente la segura inmutabilidad y claridad del orden social» (Bal, 1985, 52-53).

Los cambios decisivos y vitales para los personajes de Duras vienen, en numerosas ocasiones, acompañados de la presencia y protagonismo de vehículos – el Leon Bollée, los barcos – que guiarán un cambio de rumbo en las expectativas de estos seres de ficción.

A pesar de todo lo que hemos dicho hasta ahora, no nos parece que la obra de Duras esté radicalmente marcada por el pesimismo. Aún cuando los momentos de pasión ya vividos no se puedan recuperar, éstos han existido y por ellos ya ha merecido la pena la existencia. Aún cuando lo vivido pueda ser doloroso, es siempre posible contarlo para compartirlo con los otros, o para conseguir entenderlo al tiempo que se narra. La memoria que provoca y hace nacer el relato, intenta rescatar el pasado, resguardarlo del olvido. Esta prospección arqueológica en la propia vida tiene poco de científico y mucho de lo subjetivo que marca una memoria individual y por tanto desigual del ayer. Pero le sirve a quien escribe y narra para “revivir” aquellos episodios que precisa comprender.

Esta especial recreación del pasado tiene otra función fundamental: sacar a la luz aquellas injusticias que no se quiere ver repetidas. Hay en prácticamente toda la obra de esta autora una constante solidaridad con los más débiles, con los que han sufrido inocentemente, y un deseo de denunciar a quienes han cometido cualquier tipo de atropello contra sus hermanos los hombres. Citamos a su más entregado biógrafo:

«Elle a une tendresse singulière pour tous ceux qui, comme elle, se sentent en marge, *outside*, dit-elle, c'est à dire ceux qui font le monde autrement, dans le silence. [...] Elle pratique le journalisme à sa manière avec une curiosité inlassable, elle est à l'affût, en posture d'accueil. Ce qui l'intéresse d'abord, ce n'est pas l'événement en apparence majeur, celui que tout le monde attend, mais de saisir un petit fait et de le scruter, d'en déceler les mouvements indicibles, les "sous-conversations" selon le mot de Nathalie Sarraute, car tout parle en secret, tout dit quelque chose qui a du sens» (Vircondelet, 1996, 77).

Ataques al colonialismo, al imperialismo, al fascismo. Sus diarios más íntimos publicados en *La Douleur*, sus artículos periodísticos, y muchas de sus obras vuelven una y otra vez sobre el tema del judaísmo y la persecución nazi. El convencimiento íntimo de Marguerite Duras de que la persecución contra los judíos continua aún después del holocausto nazi le lleva a recordarlo una y otra vez. El pueblo judío no es de ninguna parte, no tiene un lugar de origen y por ello son expulsados de todas. Pero también son rechazados y perseguidos todos aquellos que molestan porque denuncian con su mera presencia la miseria y las injusticias de los poderosos. Todos los perseguidos son como los judíos para la autora, todos llevan en su genética la marca del dolor sufrido y todo el mundo pretende ignorarlos. De ahí la necesidad de recuperar y alimentar la memoria, de luchar contra el olvido que permite volver a los mismos errores. La protagonista de *Hiroshima mon amour* se niega a olvidar, la mendiga de *Le Vice-consul* e *India Song* está siempre ahí con su canto para que los funcionarios coloniales no puedan ahogar con la música de los bailes su presencia. La mendiga les recuerda su auténtica función en Calcuta, explotar a la población indígena.²⁶

Udris subraya el indudable posicionamiento ideológico que sustenta la creación de este personaje:

«Loin de tout dogmatisme politique, opposée à toute injustice sociale et adoptant un radicalisme souvent provocateur, la position idéologique de l'auteure se retrouve dans la présence de ces personnages marginaux à portée révolutionnaire qui esaiment sa fiction, que ce soit la femme, les juifs, les fous, les enfants, les homosexuels» (Udris, 1998, 190).

Toda esta denuncia del dolor y las injusticias es, al mismo tiempo, un grito esperanzado de que las cosas pueden cambiar. Si no fuese así, ¿para qué contarlos? Y

²⁶«Toujours en marche, comme une folle, comme la mendicante, pour tenter de comprendre, être au cœur de "la chaîne de misère", et puis écrire, écrire» (Vircondelet, 1996, 29).

además, quedan los niños. Blot–Labarrère recogió las indudables afirmaciones de la autora sobre este tema:

«Je sais que si on n’a pas d’enfant, on perd la moitié du monde. Puisque l’enfant est rigoureusement l’équivalence de soi. Plus encore. Les femmes ont cette chance de mettre au monde des êtres qui leur apportent plus qu’elles-mêmes. Mon fils m’apporte plus que moi-même. Cette fonction de maternité est irremplaçable. [...] Il faut dire qu’il n’y a pas beaucoup de spectacles aussi fabuleux qu’un enfant qui grandit. Il faut bien dire que les gens qui en sont privés sont à plaindre. Je ne vois pas de femmes véritablement séparées de la maternité. Je ne les aperçois pas. Son imaginaire, on ne peut absolument pas le régler. [...]»

J’ai beaucoup parlé de l’amour maternel puisque c’est le seul amour que je connaisse comme étant inconditionnel. C’est celui qui ne cesse jamais, qui est à l’abri de toutes les intempéries. Il n’y a rien à faire, c’est une calamité, la seule du monde, merveilleuse» (Blot–Labarrère, 1999, 162–163).

Sí hay un amor que no acaba muriendo, que causa más sufrimiento que cualquier otro, pero que es el único que merece la pena. El cuidado de una vida que es símbolo y potencial de esperanza, el convencimiento de que sin esta vida ninguna otra es posible. El amor y la fe en la infancia se fue convirtiendo en un tema cada vez más prioritario en la obra de la autora. Su película más optimista es precisamente *Les enfants*, y también la única en la que se atreve con los recursos cómicos. La joven Candida de *Le marin de Gibraltar* no lamenta que la abandonen los hombres, sólo sus escasas posibilidades de tener hijos. El personaje de Stein en *Détruire, dit-elle* afirma que sus alumnos son lo único que merece la pena de todo cuanto hace (Duras, 1984, 123). Lo mismo sigue creyendo Marguerite Duras en su última obra *C’est tout*:

«Y.A.: Qui va se souvenir de vous?

M.D. : Les jeunes lecteurs. Les petits élèves» (Duras, 1995b, 11).

Y, por último, aún queda también la música, el baile. No se puede comprender la obra de Marguerite Duras – no sólo la fílmica – sin este elemento. En sus películas las mismas melodías aparecen de forma recurrente y sus otras obras están plagadas de referencias a canciones o melodías – “Ramona” en *Un barrage contre le Pacifique*, la fuga nº 15 de Bach en *Détruire, dit-elle*, las canciones de Edith Piaf en *Savannah Bay* –.

Estas músicas sugieren un ambiente que puede ilustrar de alguna manera lo que les ocurre a los personajes y como se sienten.²⁷

El baile es, sin lugar a dudas, uno de los motivos que más deben a su propia creadora. La vocación musical de Duras y su amor por el baile hasta los últimos momentos de su vida es algo citado por todos sus biógrafos y por ella misma. El baile representa la fusión harmónica de los seres que se aman. El amor de los dos hermanos en Indochina se resume en su baile. Lo mismo ocurre con Anne-Marie Stretter y Michael Richardson. Los seres que bailan se unen en una especie de éxtasis místico que les permite entablar una comunicación mucho más íntima que la que puedan proporcionar las palabras.²⁸

El baile está enriquecido con otros significados. Conlleva al mismo tiempo un elemento liberador. El protagonista de *Le marin de Gibraltar* se percibe también transformado:

«On dansait partout. En été, au bord de la mer, les gens se couchaient tard. Ils avaient bien raison. Immobile, sur la berge du fleuve, je regardais le bal. Mes calculs m'étaient sortis de la tête et je ne pensais à rien d'autre, qu'au bal. Ça brillait comme un feu. Quand les gens sont seuls au milieu des musiques et des lumières, ils ont envie de rencontrer quelqu'un d'aussi seul qu'eux. C'est très difficile à supporter. Je m'aperçus que je bandais. Cela m'étonna. Non, je n'avais pas spécialement envie d'une femme. Était-ce l'effet de cette musique de danse ? » (Duras, 1977, 70).

Este hombre de *Le marin de Gibraltar* olvida sus problemas y comienza su “tarea” de cambiar de vida atreviéndose por fin a bailar. En el final de su matrimonio la esposa de *La Musica deuxième* iba sola a bailar para reencontrar la felicidad que había perdido con su marido. No buscaba otro hombre. Simplemente se sentía feliz haciéndolo.

²⁷ El profesor Darío Villanueva ha estudiado detenidamente la influencia de los códigos musicales en la obra de arte; citamos aquí en concreto sus conclusiones en el caso de la película *Morte in Venezia*: «Me limitaré a expresarles de nuevo mi fundamental convencimiento de que en *Morte in Venezia* la música pone el comentario de lo narrado, de manera que una de las líneas de fuerza de la estructura de su discurso es la coordinación entre la función narrativa de la banda-imagen y la metanarrativa de la banda sonora» (Villanueva, en Peña Ardid, 1999, 204). Según Vircondelet, las recurrencias musicales en toda la obra de Duras sirven para expresar su visión cíclica del mundo y de la vida: «La musique revient. Pour souligner sa vision du monde, Marguerite Duras lui donne un caractère cyclique, répétitif. Par folles bouffées, ou lancinante ou écrasante encore, elle fournit un commentaire lyrique à l'action» (Vircondelet, 1972, 135).

²⁸ «Parfois encore, la musique [...] représente chez Duras, comme chez Proust (songeons aux passages qui évoquent la Sonate de Vinteuil), une extase sans mots, une sorte de langage primordial susceptible d'éveiller la transe émotionnelle partageable : autre communication d'une qualité bien supérieure à l'audition des mots» (Bajomée, 1989, 65).

La mujer desde otro punto de vista

Queremos introducir un pequeño apartado dedicado a los personajes femeninos dentro de los núcleos temáticos de la obra durasiana. Porque Marguerite Duras, que hizo callar a tantos de sus personajes, dio también una nueva voz a las mujeres para decir lo que antes se les había negado.

En *Le marin de Gibraltar* aparece el siguiente diálogo entre Candida y el protagonista:

« – Je lui ai fait une vie difficile, dis-je, je suis sans gentillesse aucune avec elle.

– Et elle doit être sérieuse, poursuit-elle, et elle, elle ne doit pas vous tromper. Celles-là, ce sont les pires de toutes, les femmes sérieuses. Ce ne sont pas tout à fait des femmes » (Duras, 1977, 86–87).

Lo hemos reproducido aquí porque nos parece muy significativo en cuanto a la concepción del mundo femenino en la obra de Marguerite Duras y, especialmente, de la novedad que ésta representa. Cuando la autora comienza su carrera literaria, no se puede decir que fuesen muchos los textos en los que se hablase de la mujer como un ser que tuviese sus propios instintos, la capacidad de desear físicamente sin que esto implicase una relación amorosa o de pareja. El deseo físico que no partía del varón se había relacionado siempre con un componente sentimental, como un ingrediente más del amor por otra persona, generalmente un hombre. Sin embargo, Sara afirma en *Les petits chevaux de Tarquinia* que si a una mujer no le gusta hacer el amor con más de un hombre es que no le gustan realmente las relaciones sexuales. Idéntica visión expresa Suzanna Andler cuando dice que una mujer que conoce a un solo hombre no es una auténtica mujer. La busca del placer físico es independiente del sentimiento amoroso, y esto es algo que sólo se le había reconocido a los hombres. Hasta que Marguerite Duras lo explicitó.²⁹

Ya la protagonista de su primera novela se entregaba a Georges sin intención de buscar un matrimonio. En algunas de sus obras la consecución del máximo placer físico puede pasar incluso por la violencia en las relaciones sexuales – *L’homme assis dans le couloir* –. Mas el tema que recorre la mayoría de su producción escrita es la capacidad

²⁹ Podemos recuperar el tema en la poesía de Louise Labbé o en los textos de Virginia Woolf (Blot-Labarrère, 1992, 231–235), pero no de manera tan abierta y directa como desarrolló Duras en sus obras.

de sus protagonistas para entregarse carnalmente a un varón mientras aman a otro, o añoran el recuerdo de una sensación ya vivida. Y en la etapa final de su obra, coincidiendo con la unión de la autora con Yann Andrea, la entrega física y amorosa al ser amado es total, aunque esta entrega no sea correspondida del mismo modo.

En muchas de sus obras las mujeres se sienten culpables del deseo por otros hombres, o por no desear a los que tienen. Sara y Maria se debaten en dudas. Esta última incluso disfruta imaginando cómo será la vivencia del sexo entre su marido y Claire. Anne Desbaredes parece tener cerca, a su disposición, a Chauvin, el hombre que le hace revivir la pasión que ella supone en los amantes que llegaron hasta la muerte para conservar sus sentimientos. Sin embargo, no se entrega a él. Hay que esperar la llegada de Anne-Marie Stretter para ver una mujer que asuma sin problemas a sus amantes mientras conserva su amor por Richardson e incluso por su marido.

Poco a poco van a ir apareciendo personajes – como la protagonista de *Les yeux bleus cheveux noirs* –, que expresen abiertamente la separación con la que viven el amor y el sexo. Lo mismo le ocurre a la adolescente francesa que aparece por primera vez en *L'Amant*. Su disfrute del sexo nada tiene que ver con su deseo de compartir la vida con el rico chino. Este deseo sólo parece tenerlo su madre y su hermano mayor, o por lo menos la intención de utilizar el amor del joven por la adolescente como una moneda de cambio.

Esta nueva libertad en la vivencia del sexo y del amor, expresada en una obra literaria, está acompañada de una mayor toma de iniciativas en los personajes femeninos. Françoise de *La vie tranquille*, aún inconscientemente, acaba decidiendo el destino de su tío y de su hermano Nicolas. En el comienzo de *Abahn Sabana David* es Sabana quien dirige los pasos y David el que los sigue. La mujer de éste, Jeanne, mantiene una peligrosa relación con Gringo para conseguir dismantelar su entramado mafioso. La mayoría de los personajes femeninos emprende un camino que otros deberán seguir o aceptar.

Es la propia autora quien introduce en sus últimas obras el tema de la identificación mujer/ bruja – de manera expresa en *Véra Baxter* -. La soledad de las mujeres abandonadas por los hombres les obliga desde tiempos inmemoriales a habitar solas sus casas y a entablar un familiar e íntimo contacto con la naturaleza que las

rodea. De ese conocimiento del mundo natural y sus recursos, que causaba envidia y desconfianza en los hombres, les viene su fama de “bruja”.³⁰

Con poderes o no, lo cierto es que muchas protagonistas de la obra durasiana tienen una capacidad de seducción que atrae fatal e irresistiblemente a hombres y mujeres. Anne-Marie Stretter, Emily L., Élisabeth Alione, la esposa de *La Musica*. Sin embargo ninguna disfruta con ello, simplemente lo saben, y todas parecen ignorarlo. Prácticamente a todas ellas también se les supone lejos el final feliz. La autora lo resume así:

«Toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C’est-à-dire d’un certain oubli d’elles mêmes. Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie (M. Duras)» (Blot-Labarrère, 1992, 16).

¿Por qué? Todas permanecen emocionalmente ancladas a algún momento de su pasado que no les permite vivir el presente. En el pasado puede estar la expresión máxima de la pasión o el conocimiento del dolor. La protagonista de *L’Amant* no puede olvidar el amor por su hermano, su hermano está en todos los hombres que han pasado por su vida. El embajador de Francia en la colonia india, el señor Stretter, apartó a su futura esposa de Indochina porque ésta no soportaba contemplar las condiciones de vida de la población indígena. No lo olvidó. Revivió el mismo dolor en Calcuta. El pasado es para las mujeres de ficción que crea Marguerite Duras la única losa insalvable.

Dejando para el final el elemento quizás más anecdótico, hay que decir que estas mujeres que poseen la capacidad de atraer irresistiblemente a los hombres – aunque no sean con ello felices –, tienen en la mayoría de los casos amantes más jóvenes que ellas. Anne-Marie Stretter, Élisabeth Alione, Emily L., Véra Baxter son algunas. También esto parecía ser una prebenda de los hombres, aún hoy mejor aceptada socialmente que en el caso de las mujeres. Marguerite Duras, de nuevo, lo desmintió en su obra y en su vida.

³⁰ «La solitude : c’est elle qui pousse les femmes délaissées à ‘inventer l’intelligence avec la nature’, à parler avec les plantes, les animaux. La forêt, discrètement présente chez Michelet – bien que dans son texte, ce soit l’homme qui ‘est à la forêt’ – prédomine chez Duras, et chez elle, c’est la femme qui habite la forêt, métaphore de l’interdit, du désir, de la folie. Michelet insiste sur la demeure de la femme, cette cabane qu’il renomme son palais, et dont il fait le berceau de sa naissance. Duras a bien sûr développé ce lien très fort qui unit la femme aux lieux qu’elle habite dans plusieurs de ses textes» (Rodgers, 1998, 19).

Las características formales

En el inicio de la trayectoria de Marguerite Duras en el cine, tuvo un papel protagonista la importancia dada a los diálogos en sus primeros textos narrativos. Fue éste uno de los motivos de las primeras adaptaciones de sus textos a la pantalla hechas por distintos cineastas. Como ya observó Bal, la presencia de las formas dialogadas en un texto narrativo aproxima a éste al género dramático, aunque es conveniente analizar en cada caso las características de estas formas:

«Los diálogos intercalados en un texto narrativo son de naturaleza dramática. Cuanto más diálogo contenga un texto narrativo, más dramático será el texto. [...] La afirmación: a más diálogo, más drama, es, sin embargo, una simplificación, puesto que lo importante no es sólo la cantidad. La “pureza” de los diálogos influye también en el grado en que se puede experimentar como dramático un texto» (Bal, 1985, 153).

El protagonismo de los diálogos en sus novelas era una consecuencia formal lógica de su interés por las relaciones interpersonales. La pasión ocupa en ellas un papel fundamental y los personajes que la viven sólo ansían fundirse con el ser amado. Engelberts (2001, 282-286) ha analizado recientemente como la fusión con el otro no se queda en una obsesión para los seres de ficción de Marguerite Duras, pues la propia obra de esta autora acaba siendo una magma de géneros y de artes – literatura, cine, música –, un intento de acercamiento entre culturas e incluso entre sexos. Desde la literatura de expresión francesa se recuerda el mundo asiático, la persecución de las etnias diferentes – los judíos –. Como acabamos de ver, se invierten también los roles tradicionales de hombres y mujeres, se destruye el concepto de pareja como un habitáculo cerrado y se amplía con la entrada en él de otros integrantes de la relación amorosa. Al mismo tiempo se trata el tema de la homosexualidad y el incesto.

En este camino hacia la fusión con lo otro, lógicamente, se pierde el concepto de individualidad. Aurélia Steiner son muchas mujeres en una. La protagonista de ficción de *Le camion* no recuerda quién es. Lol V. Stein se pierde en sus recuerdos después de hacer el amor con su amante. Todos se confunden en un mismo Abahn en *Abahn*

Sabana David. Inmigrantes y hombres prehistóricos se unen en *Les mains négatives*. Importa el sentimiento y no de quién emana éste. Los personajes de Duras son seres porosos, que se dejan impregnar por las sensaciones que parten de los demás hasta el punto de confundirse con ellos. De ahí que vaya desapareciendo en toda la obra la univocidad del sentido de las palabras enunciadas.³¹

L'Amour es su texto más representativo en cuanto a esta técnica, pues no se aclara en esta obra quién son realmente los seres que deambulan por la playa e intercambian impresiones. Hacia el final de la misma los tres se confunden entre sí. Cualquiera de ellos puede asumir las palabras de los demás. Estamos ante un inicial texto polifónico, de los primeros en los que es más correcto hablar de distintas voces que interpretan un mismo enunciado sonoro que de un conjunto de intérpretes individuales. Veremos también estos trágicos coros polifónicos en sus obras teatrales.

La renuncia a la individualidad, a la frontera con los otros, lleva a unas formas expresivas en las que está ausente el pensamiento discursivo y lineal. Se abandona lo racional y las argumentaciones que organiza la lógica y se llega a unos enunciados que se caracterizan por las lagunas semánticas y formales, por la elipsis, la incoherencia, las repeticiones y la renuncia o imposibilidad para concluir las frases – aposiopesis -. Los textos parecen partir de un narrador con accesos de amnesia y el lector tendrá que “rellenar” los huecos dejados.³²

Olvidarse de la lógica, de todo el saber que nos reprime, descargarse de los propios miedos y atreverse a expresarse como los niños, que repiten una y otra vez las palabras que les resultan más sugerentes³³. Sin corrección, sin la frialdad de lo que pasa

³¹ Este fenómeno fue estudiado por Sanda Golopentia (1996). Amelia Gamoneda analiza sus consecuencias en el plano gramatical y percibe una profusa utilización del impersonal “on” para destruir identidades en novelas como *Le Vice-Consul* o *Détruire, dit-elle*, así como el uso habitual de formas pasivas e infinitivos (Gamoneda, 1995, 286).

³² Túa Blesa ve necesaria, en todo texto de estas características, la presencia de un lector cómplice que debe crear siempre el sentido de lo escrito y no buscar una significación previamente diseñada por el autor. «Esta escritura está férreamente cerrada a la lectura y plenamente abierta a la interpretación, pero no a ésta o aquella interpretación, sino a la interpretación misma, al trabajo de atribución de sentido, y no de éste o aquel sentido, sino del sentido mismo, esto es, que el propio discurso, su ser cadena significativa, la literalidad en sí, expresa su interpretación y su sentido propios» (Blesa, 1998, 151).

³³ Julia Kristeva analiza este tipo de discurso – “holophrastique” – y resalta la casi exclusiva presencia de nombres en él, característica hacia la cual evolucionará también el lenguaje durasiano: «La compétence syntaxique suppose la constitution par concaténation de deux syntagmes, nominal et verbal, et leur enchaînement linéaire. Le premier comme le deuxième temps de cette opération exigent la constitution d'une linéarité, ou si l'on veut d'un axe de contiguïté, dont on peut observer l'émergence lors de l'apprentissage du langage, et qui est, en outre, sujet à des perturbations. Ainsi, les premiers morphèmes

por la reflexión. Ya lo hemos visto en su concepción del oficio de escribir. Con este dejarse llevar por la escritura que va surgiendo, sin intentar ordenar su caos, se puede llegar al conocimiento de todo aquello que está oculto en el interior de cada persona. Lo olvidado, lo inconscientemente reprimido. Al romper con las barreras de lo racional se puede llegar a todo esto y también a los demás. Lo racional, los corsés que imponen las normas sociales y culturales limitan del mismo modo un verdadero acercamiento a los otros.³⁴

Todo esto tiene consecuencias formales. La puntuación es libre, marcada en muchos casos sólo por las mayúsculas. La huida de lo racional y normativo implica así mismo la renuncia a la gramaticalidad, a la construcción obligada. Se acumulan los enunciados que reúnen elementos dispares que también dependerán para su imbricación semántica del imaginario del receptor. Las frases son cortas y simples. Los enunciados se presentan en proposiciones muy breves, aisladas unas de las otras, unidas por comas y en ocasiones por nexos coordinantes – especialmente “et” – los cuales, en realidad, funcionan como lo haría un punto y seguido.³⁵

Marguerite Duras apenas utiliza la subordinación, su estructura preferida evoluciona hacia la yuxtaposición. Según Dominique Noguez, la escritura de la autora es el reino de la parataxis y ésta tiene una función clara:

«Écrivain de la parataxe. Chaque proposition, brève – prolongeât-elle, pour le sens, une proposition précédente –, forme une phrase autonome, presque un microcosme. Dont l’indépendance [...] sera, à l’occasion, encore soulignée par la nomination réitérée du sujet. [...] La parataxe – ou simple juxtaposition des propositions, sans subordination – peut avoir d’abord une fonction temporelle. Au lieu de donner d’un événement plus ou moins long une idée globale, synthétique, elle le décompose en la série

articulés par les enfants, considérés comme “phrases complètes” ou “énoncés complets” ou “discours holophrastique”, semblent avoir une valeur sémantique diffuse [...]. Moment antérieur à la linéarisation phrastique SN-SV, le discours holophrastique s’articule dans l’espace, embrassant le référent et le “nom”. Mais ce dernier, condensé avec la pulsion, a une valeur motrice plutôt que dénotative. [...] Il est à remarquer que le “discours holophrastique” est fait presque exclusivement de *noms*, dans les langues où cette catégorie existe : l’élément moteur, généralement verbal, n’est pas encore nommé, il n’est pas signifié, il est propulsé ou contenu par le geste, la voix, l’attitude. D’ailleurs, les premières relations grammaticales ne concernent pas la prédication, mais articulent des déterminants autour du nom (des adjectifs, des attributs, etc.)» (Kristeva, 1974, 267-268).

³⁴ «Écrire, n’est pas “raconter des histoires” [...] mais se rattacher à cet inassouvissant désir d’écrire des livres comme des nécessités essentielles [...]. Elle aime ces situations inextricables, poussées à leur tension frénétique, c’est dans leur pratique que l’inexplicable s’élucide, dans ces tensions magiques que des secrets d’âme s’échappent. [...] C’est qu’elle traque sans cesse, c’est l’état d’innocence, celui qui précède l’intelligence. C’est pourquoi elle aime à travailler sans plan, se laissant aller au flux de ce que la parole instinctive lui souffle, étant comme un oracle “à l’écoute” » (Vircondelet, 1996, 70).

³⁵ «Comme si, soudain, on n’avait pas le temps de clore la phrase, parce qu’il faut aller vite, dire presque ensemble plusieurs choses difficilement séparables» (Noguez, 2001a, 20).

de ses phases, moment par moment. De ce point de vue, la parataxe est aux antipodes de l'ellipse ou du résumé, toutes façons de gagner du temps : loin de réduire la durée, elle tente, dirait-on, de la restituer telle quelle. Équivalent littéraire, dès lors, du plan séquence au cinéma – de ces plans où l'on ne coupe pas, où le temps filmique est égal au temps diégétique (ainsi dans *Nathalie Granger*, l'épisode de la table desservie par les deux femmes ; dans *India Song*, l'arrivée d'Anne-Marie Stretter et de ses chevaliers servants, puis du Vice-consul, dans le grand couloir du Prince of Whales...).

Par là, les juxtapositions paratactiques sont à rapprocher de certaines répétitions de mots qui ont pour but de retarder et même dilater le temps de la lecture, comme pour le faire coïncider avec la durée supposée de ce qui est décrit » (Noguez, 2001a, 21-23).

Recuperar el tiempo perdido, ralentizar hasta la exasperación las acciones narradas para volver a vivirlas. La yuxtaposición responde a su vez en los textos de la autora a la incapacidad de reconstruir en su orden cronológico cualquier tipo de acontecimiento, de relatarlo de manera racional, lógica y ordenada. La visión que los seres de Duras tienen del pasado es episódica y caótica, privilegia algunos momentos aislados sin que éstos se puedan relacionar con un contexto y secuencia temporal concretos. Los personajes no pueden elaborar a partir de su pasado vivido una conclusión, una síntesis argumental. Sus visiones retrospectivas consisten en intentar revivir los momentos que los marcaron. De ahí que, como afirma Noguez, la estructura del texto busque restituir la duración de lo experimentado y sentido a través de constantes repeticiones yuxtapuestas. Los relatos parecen experimentar un movimiento engañoso, pues no se verifica ningún tipo de avance. La preferencia por los presentes de indicativo y por los pasados recientes dan un enorme estatismo a la acción.³⁶

Al mismo tiempo, se confunden en las voces narrativas que presenta cada texto los tiempos verbales. Esta fusión de tiempos tiene enormes consecuencias en la narración, como muy acertadamente expuso Gastón Elduayen en su ponencia en el congreso sobre la autora celebrado en Valencia en 1990:

³⁶ Manuel García Martínez en su estudio sobre el tiempo en el teatro habla de la pertinencia de tener en cuenta el concepto de “tiempo mítico” y lo describe así: «Il s'agit d'un temps dont le caractère chronométrique – non mesurable, hors du temps chronologique – est déterminé par la signification – intemporelle, simultanée – des événements (ou motifs du récit) présentés dans ce récit. Pepin démontre la relation entre la notion du temps mythique et le mythe : le mythe serait une manifestation de la sensation du temps échappant à la perception, et du désir de l'homme de fuir la réalité pénible qu'est la constatation du déroulement du temps [...]. En fait on peut dire qu'il y a deux temps “mythiques” de nature différente : le temps comme essence du signifié du récit-mythe, et le temps vécu, c'est-à-dire l'expérience de l'atemporalité, du non-temps» (García Martínez, 198 ?, 122-123). Los personajes durasianos han introducido los momentos clave de su historia personal en un tiempo mítico para ellos y además son incapaces de reconocer y dar cuenta del paso de los días.

« L'emploi des temps verbaux en alternance passé/présent a parfois une claire fonction narrative: lorsque le "point de vue" de l'héroïne est privilégié, le récit est au présent; le passé correspond à la perspective du narrateur, désigné alors par IL. Des fois, l'alternance verbale semble arbitraire et le passé et le présent se succèdent sans raison apparente, créant ainsi une étrange atmosphère, celle de la durée abolie, du temps vide. [...] Finalement il existe, notamment dans *Le Viceconsul*, tout un "discours social" qui introduit une autre perspective narrative marquée par l'impersonnel ON: les "on dit; on murmure; on suppose" critiques, interrogatifs, constituent un peu la trame d'un sous-récit peuplé d'incertitudes et de questions sans réponse, qui converge vers un code de la narration divers et complexe. De toute façon, ce ON totalisant, si cher à M. Duras, n'est peut-être qu'une ouverture sur d'autres "points de vue", sur des perspectives narratives différentes; il n'est peut-être qu'un symbole du caractère perméable de son écriture» (Gastón Elduayen, in Real (Ed.), 1990, 80–81).

Hay un intento casi constante en la escritura durasiana por llegar a la agramaticalidad.³⁷

Los enunciados no necesitan tener continuidad entre sí. Responden simplemente a las ideas que van surgiendo sin ser discriminadas. Las mismas palabras se repiten hasta la saciedad – "désir, folie, mer, sables, fleuve chaleur, nuit, soleil, chaleur, vent, platitude, immensité " – en un recurso más propio de la lírica que de las obras en prosa. Es el dominio absoluto del pleonismo y la redundancia. La repetición crea un ritmo interior al texto, acercándolo en ocasiones al mundo de la canción – este homenaje se verá claramente en *Savannah Bay* –. La repetición también busca ampliar connotativamente todos los significados posibles de las palabras. Marguerite Duras muestra una clara preferencia por los lexemas abstractos, huyendo habitualmente de los términos más precisos para sustituirlos por giros sintácticos que portan las palabras de su código persoal.³⁸

Las palabras designan realidades ambigüas o excesivamente amplias – nuit, folie, temps, mort -, parecen incapaces de transmitir con fidelidad las experiencias

³⁷ Para Roland Barthes, en esta ruptura con los esquemas estrictos de la lengua francesa, puede haber un intento de romper, no sólo con una ideología, sino también con una escritura aprendida que no es más que el ropaje que envuelve las ideas que el poder quiere transmitir : « Cette grande écriture traditionnelle, celle de Gide, de Valéry, de Montherland, de Breton même, signifie que la forme, dans sa lourdeur, dans son drapé exceptionnel, est une valeur transcendante à l'Histoire, comme peut l'être le langage rituel des prêtres. Cette écriture sacrée, d'autres écrivains ont pensé qu'ils ne pouvaient l'exorciser qu'en la disloquant ; ils ont alors miné le langage littéraire, ils ont fait éclater à chaque instant la coque renaissante des clichés, des habitudes, du passé formel de l'écrivain ; dans le chaos des formes, dans le désert des mots, ils ont pensé atteindre un objet absolument privé d'Histoire, retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage » (Barthes, 172, 54).

³⁸ « El signo da señas, pero no da alcance a lo que señala. Por esta razón el texto durasiano es, en cierta manera, un texto psicótico que acepta difícilmente el compromiso entre la materia y el significante lingüístico convencional, que desconfía de la eficacia del nombrar » (Gamonedá, 1995, 244-245).

vividas por los seres de ficción. Como muy bien señala Gamoneda en relación al léxico durasiano, “la palabra es un recipiente abierto a la contingencia de la significación” (Gamoneda, 1995, 257). A la insistencia en el uso de este tipo de palabras de significado tan amplio, y que huyen de su poder denotativo a favor del connotativo, se une también la repetición puramente silábica o fonética. La secuencia “anna” o “ana” aparece muy frecuentemente en la obra de Duras en topónimos y antropónimos – Abahn, Sabana, Savannah, Savannakhet, Anna, Suzanna, Giovanna e incluso en Yann –.

En la intención de hacer prevalecer la connotación está la entrada progresiva a lo largo de su obra de palabras exóticas, procedentes de otras culturas y lenguas – Hiroshima, Tarquinia, Calcutta, Lahore, Savannah Bay, Melbourne, Galilea –, inventadas, como S. Thala, y todas las palabras de topónimos indochinos. En *Emily L.*, y sobre todo en *Les enfants* y *La pluie d’été*, la autora introduce en los textos franceses palabras procedentes de otras lenguas o inventadas. La coherencia en la unión de todas ellas está en los efectos evocativos y sonoros.³⁹

La presencia de exotismos, especialmente en los topónimos, no busca introducir los detalles pintorescos propios del realismo. Todo lo contrario. De todos estos lugares se dan escasas características generales – clima húmedo y caluroso, los monzones, los ríos, algunos cultivos y árboles – y poco más. No aparecen nunca monumentos representativos o información para turistas. Importa sólo sugerir un cierto ambiente en el que situar a los personajes. Por ejemplo, la necesidad de alargar la vida nocturna porque la diurna es imposible debido al calor. Esos nombres de lugares lejanos están en los textos por su poder de connotación y también, como los personajes, pierden su individualidad. Además de no ser descritos en sus diferencias con cualquier otro lugar de su misma geografía, se confunden en ocasiones con las personas – “Savannah Bay c’est toi” –. El itinerario que recorre la mendiga de *Le Vice-consul* se desdibuja en campos y cordilleras para quedar sólo en el camino por ella recorrido. S. Thala en *L’Amour* está constantemente personificado. Los lugares y sus descripciones en la obra

³⁹ Túa Blesa recuerda las tesis del Círculo de Praga sobre el valor poético de estas palabras: «Las palabras inusitadas (neologismos, barbarismos, arcaísmos, etc.) tienen un valor poético por cuanto se distinguen de las palabras corrientes del lenguaje de comunicación por su efecto fónico, siendo así que las palabras corrientes, debido a su frecuente utilización, no se perciben en el detalle de su composición fónica, sino que más bien se adivinan; además, las palabras inusitadas enriquecen la variedad semántica y estilística del vocabulario poético. [...] Partiendo de que el valor poético de un mensaje radica en el presentar en primer plano el mensaje mismo, como Jakobson explicó en diferentes ocasiones, la palabra inusual, que se subraya a sí misma, que capta la atención hacia el discurso por su fuerza cursiva, será, sin más, la palabra poética» (Blesa, 1998, 144).

de Duras remiten unos a los otros, convirtiéndose en entidades míticas en el imaginario particular de la autora, con lo que se establecen entre los distintos textos una constante intertextualidad.⁴⁰

La fusión de lugares y personas ya hemos visto que no es la única. Acompaña a muchas otras – géneros, individuos, recursos literarios... – a las que hay que sumar también la de épocas y edades. La temporalidad queda abolida, igual que en los tiempos verbales, en la edad de Alissa de *Détruire, dit-elle*, de Ernesto, en *Les enfants* y *La pluie d'été*, incluso en Anne-Marie Stretter, quien se mantiene en una espléndida madurez que atrae desde siempre a hombres más jóvenes que ella. Era madre de adolescentes en el baile de S. Thala y lo sigue siendo en el de la embajada de Francia en Calcuta, pese a que se dice que su relación con Richardson es de años. Desconocemos también la edad de Savannah, pues no sabemos si es la joven madre de dieciocho años que se suicida en el océano, la joven actriz en escena o su vieja acompañante. La misma indistinción está en los tres relatos de *Aurélia Steiner*.⁴¹

Si a la repetición de lexemas unimos la de personajes, argumentos y temas de una obra a otra, al receptor de la obra durasiana le queda la impresión de estar ante una letanía, retomada de texto en texto, como si todos ellos hablasen de una única historia a través de sucesivas memorias de la misma que intentan completarla.⁴²

⁴⁰ Carmen Becerra resalta la idea de que todo espacio literario es exclusivamente verbal, depende de las palabras que lo describen y de la capacidad de sugestión de las mismas: «É necesario apresurarse a advertir que o espacio literario non existe no texto máis que en virtude das palabras, é, por tanto, un espacio verbal que se constitue como obxecto de pensamento e, en consecuencia, é o resultado dunha experiencia individual. [...] Por tanto o espacio da historia é abstracto, é unha construción mental derivada das imaxes que suscitan as palabras, de maneira directa ou indirecta, a través de procedementos estilísticos e recursos retóricos, tales como a *descriptio* e a *evidentia*» (Becerra, 2002, 26).

⁴¹ «La description ou le portrait sont traités à la façon d'une épure. Les personnages ne tirent pas leur existence d'un environnement qui leur servirait de preuve, mais de la dispersion des notations» (Blot-Labarrère, 1992, 253).

⁴² «Comme la phrase, comme cette scansion si singulière de la phrase, qui harcèle, elle cousait des textes à d'autres textes, chaque année, comme si elle avait besoin de rectifier le précédent, d'y ajouter quelque trace de mémoire, pour reconstruire l'histoire» (Vircondelet, 1995, 26). El profesor Jesús Maestro nos recuerda la imposibilidad de decirlo todo en un único texto: «Ningún ser humano dice en un solo discurso todo lo que sabe y pretende, del mismo modo que ninguna obra literaria o dramática se agota en una sola lectura o puesta en escena, aunque formalmente se objetive en una sola emisión, pues las formas adquieren cierta estabilidad frente a la multiplicidad e indeterminación de sentidos que comunican» (Maestro, 1996a, 201). La misma idea apunta Eva Ahlstedt sobre las obras durasianas: «Devant 'l'impossibilité de tout dire', et 'l'impossibilité de la représentation du Moi', Duras choisit de ne pas abdiquer, de recommencer sans cesse. [...] il faut raconter pour éviter l'oubli» (Ahlstedt, 2003, 173).

La estructura de verso libre que repite sentencias encadenadas, propia de muchos textos bíblicos, y que ya había sido utilizada en *Hiroshima mon amour*, protagoniza su última obra *C'est tout*:

«Vanité des vanités.

Tout est vanité et poursuite du vent.

Ces deux phrases donnent toute la littérature de la terre.

Vanité des vanités, oui.

Ces deux phrases à elles seules ouvrent le monde : les choses, les vents, les cris des enfants, le soleil mort pendant ces cris.

Que le monde aille à sa perte.

Vanité des vanités.

Tout est vanité et poursuite du vent » (Duras, 1995b, 30–31).

La mezcla de géneros literarios, que se evidencia cada vez más claramente en la obra de Duras, culmina en *C'est tout* con un homenaje a las letanías y sentencias bíblicas⁴³, combinadas con la autocitación de sus textos.⁴⁴

La prosa ya se había liberado de sus moldes constructivos y de su tributo a la lógica, dando entrada al género dramático a través de bruscas y cada vez más constantes irrupciones del estilo directo, con el protagonismo de diálogos muchas veces imprecisos y con textos de naturaleza didascálica. Los trabajos de Marguerite Duras para el cine y la televisión, primero como guionista y después como realizadora, le llevan a la elaboración de una escritura cada vez más escénica – en el sentido amplio de la escena visual y no sólo la de las tablas de un escenario -. Pageaux ya notó hace años el hibridismo de esta escritura:

«L'adaptation est en effet une des recherches privilégiées dans l'étude de rapports entre texte et image : Malraux, Cocteau, Giono sont des noms qui illustrent cette pratique. Mais après la seconde guerre mondiale, d'autres noms comme Robbe-Grillet, Marguerite Duras ou Alain Resnais (chez les cinéastes) font découvrir non plus une relation d' influence mais d' "osmose" entre roman et cinéma avec le genre hybride du "ciné-roman" et la publication du scénario sous ce titre : *L'Année dernière à Marienbad*

⁴³ «Dans la *Chanson de Roland* aussi bien que dans les épopées germaniques (*Hildebrandslied*, *Nibelungenlied*...) et, surtout, dans la Bible déjà, elle appartient au style élevé. Et, avant toute autre chose, c'est peut-être cette *aura* sublime, ce lointain écho biblique, ce ton d'incantation ou de récit non profane qu'on perçoit dans les juxtapositions et répétitions durassiennes» (Noguez, 2001a, 26).

⁴⁴ «Que le monde aille à sa perte» lo dice también la protagonista de *Le camion*.

(1961) est le premier exemple d'une collaboration entre le romancier Robbe-Grillet et le cinéaste Alain Resnais» (Pageaux, 1994,158).

Como bien observa Pageaux, ya no se habla de una interrelación entre géneros, sino de una verdadera fusión de los mismos que da lugar a un nuevo tipo de textos que no responden a la clasificación literaria tradicional. En este mismo viaje los escritos de Marguerite Duras, que han perdido su marca genérica ya en los títulos para denominarse sólo “textos”⁴⁵, toman también los caminos formales de la poesía.

Los textos durasianos están llenos de figuras retóricas. Sinécdoques – los “lauriers roses” remiten a la lepra -, múltiples metáforas basadas siempre en correspondencias ya establecidas en su mundo mítico personal – el mar unido a la muerte o a la desaparición de la individualidad -, hipérboles y superlativos absolutos y, especialmente, el uso del oxímoron. La tensión entre elementos contrarios se repite en palabras, sintagmas e incluso es recurso habitual para la creación de los títulos. Amelia Gamoneda estudió este recurso:

« “Son nom de Venise dans Calcutta désert” figura el imposible del exceso – exceso de población que habita Calcutta- y el vacío conjugados – “desierto” -, aún el refinamiento de Venecia a la miseria de Calcutta, propone la existencia de un nombre propio [...] que nadie podrá pronunciar ni escuchar, pues no hay presencia humana; L’amante anglaise esconde una “amante en glaise”, a la vez apasionada y convertida en inmóvil estatua de arcilla; *La vie matérielle* ayunta las pulsiones vitales a lo inerte de la materia; *Un barrage contre le Pacifique* detiene la incontrolable fuerza invasora del mar; [...] *Yes, peut-être* – el texto nos permite esta interpretación – afirma una duda irresoluble; *Moderato cantabile* es “mo(derato canta)bile” pero moderado; *Les mains négatives* son y no son: su huella es una llamada de deseo convertida en piedra, impresa en las paredes de una caverna (femenina); *La maladie de la mort* enuncia la impensable coincidencia de un proceso – un movimiento – y una consumación...» (Gamoneda, 1995, 292).

En estos textos triunfan las elipses, la información que, como mucho, está aludida, nunca explicitada. Los esquemas oracionales son discontinuos y las proposiciones se presentan fragmentadas⁴⁶, inacabadas, los textos lacónicos. Las frases son cada vez más cortas y entre ellas reinan los espacios en blanco destinados a los

⁴⁵ «Mais à partir de *Détruire*, dit-elle [...] elle ne parla plus alors de livre ni de roman, mais de texte» (Vircondelet, 1995, 37).

⁴⁶ Alazet constató también el frecuente uso del alejandrino en los textos de Duras. Estos alejandrinos presentan siempre “fallos” deliberadamente buscados por la supresión o suma de sílabas (Alazet, 2002, 91).

silencios, a marcar en muchas ocasiones la angustia de los personajes, su imposibilidad de decir nada coherente, de transmitir con palabras lo que les está pasando. El ritmo en la prosodia está marcado por las cesuras que caracterizan todo texto poético.⁴⁷

Escuchemos a Madeleine Borgomano describiendo estos textos marcadamente musicales:

«Musique indéfinissable, bien sûr. Mais si reconnaissable qu'elle a souvent été imitée et parodiée. Musique qualifiable : une extrême simplicité de vocabulaire et de syntaxe, qui sera peu à peu poussée jusqu'au plus grand dénuement, mais qui, dans les années soixante, reste encore trouée d'images fulgurantes ; un art de l'ellipse et du non-dit, qui laisse l'essentiel se jouer entre les lignes, entre les mots. Un mépris des liaisons et des subordinations, un goût pour la juxtaposition et le fragmentaire. Ces derniers traits expliquent peut-être pourquoi une écriture aussi simple peut paraître à certains difficile, voire illisible» (Borgomano, 1995, 14)

A todo ello se suma el recurso que ya hemos citado de aislar y repetir las mismas palabras en secuencias rítmicas para procurar más el sentido connotativo de las mismas antes que el denotativo. Los esquemas circulares propios de las estrofas abundan, además de protagonizar su última obra. Es coherente por tanto que sus textos posean esquemas rítmicos y que en ellos predominen los efectos sonoros. Y lo es, teniendo en cuenta su interés en la connotación, que sus protagonistas sean sustantivos y adjetivos.⁴⁸

Todos ellos se presentan libremente, despojados de su valor puramente gramatical y sin el encadenamiento de los demás componentes de las estructuras oracionales. Ausencia de puntuación, elipsis, incoherencias semánticas y de estructura gramatical. Los textos parecen escritos por alguien incapaz de transmitir racionalmente sus experiencias vividas⁴⁹.

⁴⁷ En un texto tan poco dialogado como *L'après midi de Monsieur Andesmas* se reproducen las dudas que interiormente asaltan al protagonista y las respuestas que él mismo se da. La narración se convierte implícitamente en diálogo. Al mismo tiempo gran parte del texto está marcado por pausas y repeticiones propias de la versificación, así como por la búsqueda de efectos sonoros (nótese a continuación la aliteración de "s"): «Il écoute comme elle, et pour elle, tout signe d'approche de la plate-forme. Il écoute tout, les remuements des branches les plus proches, leurs froissements entre elles, leurs bousculades, parfois, lorsque le vent augmente, les sourdes torsions des troncs des grands arbres, les sursauts de silence qui paralysent la forêt tout entière, et la reprise soudaine et enchaînée de son bruissement par le vent, les cris des chiens et des volailles au loin, les rires et les paroles à cette distance confondus tous dans un seul discours, et les chants, et les chants» (Duras, 1996a, 101).

⁴⁸ «On sait combien Proust aime le rythme ternaire : ses adjectifs arrivent souvent par trois. Chez Duras, c'est pour deux. Chez Proust, ils sont sémantiquement équilibrés, à égalité. [...] Chez Duras, le second adjectif a presque toujours quelque chose de plus – de plus fort, de plus concret – que le premier» (Noguez, 2001a, 32).

⁴⁹ «Le discours, en effet, bifurque, avance par tressaillements pour se dérober brutalement dans un reflux de la parole, dans des failles et des béances répétées. Le rythme est coupé, la démarche haletante. Le texte

Como muy bien apuntó Christiane Blot–Labarrère, esta composición de palabras con más sentido de mosaico que de proposición gramatical, quizás deba su importancia en los textos de Marguerite Duras a la lengua que ésta habló en su infancia:

«Chez Marguerite Duras le mot est essentiel. Les mots s’assemblent à la façon des éléments d’une mosaïque, assemblage hétéroclite, puis dessin achevé. Certains ont une valeur talismanique (nuit, soleil, temps, travail, table, maison, mort, vent, fleuve, plat, platitude, mer, sable, immensité). Tout sens dénotatif s’estompe, chaque vocable reprend son éclat, s’enrichit de longs échos. Et si la phrase semble pantelante ou disloquée, c’est bien que son arrivée est seconde, que le sens vient après le son, tandis que les mots font ricochet et s’exaltent les uns les autres. [...] Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonctions de coordination. Il n’y a pas de temps non plus» (Blot–Labarrère, 1992, 271).

Alain Vircondelet (1972, 12), gran estudioso de la obra de la autora, ya constató hace décadas el absoluto dominio del presente de indicativo en sus textos, especialmente en los contemporáneos a esos años. Es posible que este hecho se deba a la influencia de la lengua vietnamita, que no distingue tiempos verbales. Pero también, como notó Vircondelet, una consecuencia formal de la presencia continua en la mente de los personajes de los recuerdos del pasado, que sigue conviviendo con ellos en su día a día, así como en su sensación de que el devenir no es posible.

Al no proyectar ninguna esperanza en el futuro, las vidas de estos seres de ficción de Duras se caracterizan por el estatismo, y prácticamente la única acción está constituida por los diálogos, que tampoco garantizan ningún tipo de avance en las intenciones o deseos de los personajes. Junto con la acción clásica desaparece la intriga, que se resume para el lector en tratar de averiguar qué les ocurre realmente a las voces que pueblan los textos, quién son, qué relación tienen entre ellos. A la desaparición de una trama e intriga canónicas – y a unos textos en lo que reina el condicional verbal o adverbial – se une, consecuentemente, la presencia de finales abiertos a la interpretación del lector.⁵⁰

se démantèle, se dissout en bribes jamais achevées, en une atomisation de la linéarité, dans le lacunaire» (Bajomée, 1989, 61).

⁵⁰ «Son, sin embargo, el condicional – simple y compuesto – y el futuro anterior los tiempos verbales que más carácter imprimen a la obra durasiana; se suman en sus formas la intuición sin certezas – condicional simple –, un deseo que es revelación y desvanecimiento – condicional compuesto –, y la inconsolable memoria de aquello que no advendrá jamás – futuro anterior» (Gamonedá, 1995, 297).

Pocas facilidades para una lectura meramente comprensiva de tramas y héroes de ficción reconocibles dejan los textos de Duras. El viaje por ellos se presenta dificultoso para quien lo emprenda sólo con los medios del intelecto. Es casi indispensable una participación emocional activa por parte del lector. También sensorial. Relatos y textos de naturaleza didascálica insisten obsesivamente en la presencia de elementos sensoriales. Los escenarios de las obras de la autora pueden estar vacíos de mobiliario pero no de olores y sonidos. Volvemos de nuevo a la importancia de la sonoridad en sus textos. Oírlos antes de darles la composición definitiva fue siempre una obsesión para su autora. Dominique Noguez cita las palabras de Duras sobre su necesidad de escuchar los textos antes de transcribirlos al papel:

« Il faut que le texte “sorte”. Il faut que le texte soit dit. Par une voix. Donc, ce ne sont pas tout à fait des écrits ; puisque je les avais faits aussi pour être dits. Puisqu’on peut les dire. Il y a une scansion qui est telle qu’ils peuvent passer par la voix » (Noguez, 2001b, 195).

El trabajo interpretativo de sus actores pasaba siempre por una sumisión ciega al texto y su enunciación, limitando lo más posible cualquier otro recurso actoral. Lo veremos detalladamente en el capítulo que dedicamos a sus obras teatrales, pero diremos ahora que, para preparar a los actores de su película *India Song*, Marguerite Duras les hacía oír previamente una y otra vez los textos dichos por ellos, para que los tuviesen en mente antes de presentarse ante la cámara y actuar.

El protagonismo de los diálogos – que no implican necesariamente intercambio de información, sino la presencia de distintas voces en un mismo espacio – marca en los textos narrativos la presencia abusiva de los pronombres personales, y la entrada de elementos prosódicos expresivos, como exclamaciones, interrogaciones y apelaciones, que muchas veces no tienen un receptor explícito. Estos recursos determinan una tonalidad que los equipara a los dramáticos.

Conviviendo con todo esto, hemos de recordar el interés de Marguerite Duras por la lengua hablada de la calle, de su barrio – *Madame Dodin* –, del extrarradio parisino – *Le camion*, *La pluie d’été* –, de la comarcas rurales – *La vie tranquille*, *Les impudents* –, o de la burguesía – *Véra Baxter*, *La Musica* –. Su vocación de escuchar, sobre todo a los que nadie escucha y que nunca aparecen en los libros – las porteras, los

obreros de las fábricas –, unida a su habilidad para reproducir fielmente distintos tipos de argot, da a los diálogos de sus textos una impresión de vida única. En las conversaciones a pie de calle todo el mundo se repite, se interrumpen los enunciados, se desordenan, se llenan de elipsis y de presuposiciones. Se sabe lo que conoce el interlocutor y no se abunda en explicaciones de lo ya compartido. Exactamente como los personajes de Duras.⁵¹

A la autora se le criticará esta ambigüedad de lo narrado, su recurrencia a los mismos personajes y temas, la retroalimentación entre todas sus obras, aún entre las de distintos géneros – narrativas, ¿periodísticas?, cinematográficas, teatrales – y, especialmente, su supresión de la frontera entre biografía y ficción.⁵²

Marguerite Duras dijo que sus vivencias le obligaron a escribir para intentar asumirlas. Una vez emprendido este camino, ya no hubo otro para intentar sobrevivir.

⁵¹ «Duras écrit ce qu'elle entend. Elle écoute passionnément la multiplicité de langues que nous utilisons ; elle s'en veut la messagère, non le juge ou le censeur. Elle se laisse imprégner par tous ces mots puis les place dans la bouche de ses personnages. La littérature, c'est aussi cela pour elle : cette volonté de témoigner, ce côté cru, non apprêté, pas fardé de la langue. On le lui reprochera assez» (Adler, 1998, 300).

⁵² «Oralité pythique, sens concret de la langue, ce fut une des meilleures diseuses du français qui ait jamais été. Presque jusqu'au chant. D'ailleurs, petite et énergique comme la chanteuse, qu'elle admirait, dotée comme elle d'une voix forte et distincte, relançant comme elle sans cesse et jusqu'au bout sa vie amoureuse, elle fut l'Edith Piaf de la littérature. En même temps, cet être si concret et si remuant fut une sorte d'abstraction : l'incarnation de l'acte d'écrire à l'état pur» (Noguez, 2001a, 14).

Los textos narrativos.

En el análisis de los textos publicados bajo forma de narración por la autora, junto con las circunstancias y origen de sus redacciones, sus tramas argumentales y las particularidades que los acompañan, hemos querido siempre seguir muy de cerca una serie de aspectos que consideramos definitorios de toda su obra: la modalización narrativa y la evolución de la misma a lo largo de su producción literaria; el tratamiento dado a las descripciones, que evolucionarán desde la subjetividad más absoluta hasta su práctica desaparición; la presencia y características de los diálogos en los relatos; la configuración y tratamiento de los personajes; las características de su lenguaje literario, que se acercará progresivamente a la expresión lírica. Y, por último, los trasvases intergenéricos que presentan estos textos narrativos, trasvases que irán aumentando hasta llegar, como veremos, a la publicación de obras que llevarán el título simplificador y fusionador de “texto”.

Como guía, como apoyo conceptual y práctico en la lectura de los textos de Marguerite Duras, han estado una serie de autores sin los que no habría sido posible este intento de análisis de la obra de la escritora. Sin olvidar las historias de la literatura francesa que citamos en la bibliografía final, a sus biógrafos y críticos de todos y cada uno de sus títulos que también aparecen en la misma, hemos necesitado, para desentrañar los aspectos formales que nos interesaba destacar, el marco teórico adecuado para estudiarlos.

Para las particularidades del género narrativo han sido fundamentales las obras de Adam (1994), Bajtin (1989), Bal (198) y Ricoeur (1983-1985), (2000).

Sobre la modalización narrativa han resultado imprescindibles los trabajos de Adam (1999), Aguiar e Silva (1988), Bajtin (1989). Bal (1985), Barthes (1972) y (1993-1995), Bobes Naves (1978), (1989) y (1991), Brunel (1977), Genette (1983), Jost (1987), Maestro (1996^a), Ricoeur (1983-1985) y Villanueva (1994a), (1994b) y (1999).

Sobre las técnicas descriptivas, además de la información contenida al respecto en las obras antes citadas, consultamos también a Adam (1993), Casas (1999) y Genette (1966), (1969) y (1972).

En el análisis de los diálogos estuvieron presentes las obras de Adam (1992), Bobes Naves (1992) y (1996), Grande Rosales (1996), Maestro (1996b) y las ya citadas de Genette.

Para el estudio de la configuración y tratamiento de los personajes, además de los capítulos de las obras anteriores que se ocupan del tema, nos hemos ayudado con la lectura de Abirached (1994) y Castilla del Pino (1989).

Sobre la lengua literaria y las particularidades de la enunciación lírica hemos seguido las pautas de los estudios de Abuín (1998), Cabo (1998) y (1999), García Templado (1978), González Gómez (1999), Kristeva (1974) y Maestro (1996b), sin olvidar los capítulos dedicados a la misma en las obras ya citadas.

Para todo lo referido a la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, en el estudio de la concepción de género literario y su plasmación práctica, han estado como apoyo fundamental Abuín (2001), Adam (1999), Adorno (1980), Aguiar e Silva (1988) y (1990), Brunel (1977), (1989) y (1991), Cabo (1994), Figueroa (1988) y (2001), García Berrio (1992) y (1994), Genette (1979), (1982) y (1999), Machado (1988), Moisan (1990), Pageaux (1994), Villanueva (1994a) y (1994b) y Zumthor (1990).

Como ya hemos comentado en el prólogo a este estudio, la abundante producción literaria de Marguerite Duras a lo largo de toda su vida participa con su autora de una evolución en la que se pueden distinguir, a pesar de las evidentes recurrencias temáticas, una serie de etapas o ciclos narrativos.

En su estudio sobre la autora publicado en 1986, Pierre Corti estableció un conjunto de núcleos temáticos que estructurarían la obra narrativa de Duras. Compartimos en este trabajo con él su clasificación de estos textos hasta 1964, año de publicación de *Le ravissement de Lol V. Stein*. Con esta obra, a nuestro parecer, comienza ya el llamado por muchos “cycle indien”, que culminaría, en el ámbito de lo narrativo, con *India Song*. Para la configuración de las etapas posteriores a este ciclo hemos creído necesaria también la adopción de criterios formales y de género, que veremos a lo largo de este capítulo.

Primer ciclo narrativo: la familia y sus problemas como eje temático.

Les Impudents (1943), *La vie tranquille* (1944) y *Un barrage contre le Pacifique* (1950) configuran la primera etapa de los textos narrativos de la autora. En ellos los problemas familiares, vistos siempre desde la perspectiva de una protagonista femenina, ocupan el centro de las tramas.

Les Impudents, 1943.

Les Impudents es la primera novela publicada por Marguerite Duras, y en ella aparecen ya muchos de los ejes temáticos que desarrollará frecuentemente a lo largo de su trayectoria literaria. Este primer texto de ficción está marcado por las propias vivencias de la autora, característica que acompañará la mayor parte de su obra.⁵³

El amor incondicional de Marie Legrand a su hijo mayor, un ser violento que a lo largo de su vida explotó a cuantas mujeres se cruzaron en su camino, dolió y obsesionó siempre a Marguerite. Ella se unió a su vez con un lazo inquebrantable al pequeño Paul, sintiéndose los dos excluidos del amor de su madre y amenazados constantemente por su hermano Pierre.

Les Impudents es el primer texto firmado por Marguerite con el pseudónimo Duras. La adopción de este apellido relacionado con la historia de su padre, tiene también mucho que ver con el deseo de romper los lazos con su madre y, sobre todo, con su hermano mayor, con quien las relaciones siempre habían sido tormentosas.⁵⁴

⁵³ «L'écriture durassienne ne peut se dissocier d'une mise en fiction du biographique: elle y trouve son fondement et ses scènes-matrices» (Loignon, 2003, 11).

⁵⁴ Según le explicó Dionys Mascolo a Laure Adler (1998, 170), la adopción del apellido Duras implica la reivindicación del padre y un deseo de distanciamiento de la madre: «(Duras) C'est la terre du père, cette terre où il est né et qu'il a regagnée avant de mourir, épuisé, seul, dans la tranquillité harmonieuse de ce paysage qui apaisait ses souffrances. En changeant de nom, Marguerite possède enfin un nom à elle qui signe une coupure familiale, un destin singulier; elle se sépare des histoires que la mère et le grand frère avaient faites au reste de la famille Donnadiéu. Elle a évoqué auprès de Dionys, au moment même où elle le décidait, les raisons qui la conduisirent à prendre ce nom de plume: "Elle m'a dit qu'elle avait pris ce pseudonyme car elle n'était pas fière de son frère, elle voulait lui fuir son identité non littéraire. Elle disait que cela lui évitait de rendre des comptes à ceux qui l'avaient connue comme Donnadiéu" » (Adler, 1998, 170).

Les Impudents está marcada por esta historia familiar. La protagonista es una joven, Maud, que vive con sus hermanos Jacques⁵⁵ y Henri, su madre y el segundo marido de ésta, padre de Henri. Los tres forman la familia Grant-Taneran, correspondiendo los dos apellidos a los maridos sucesivos de la madre. Los Taneran habitan en las afueras de París, pero una serie de problemas los llevará a trasladarse a una casa familiar situada en el Midi francés, en plena campiña, en la que Maud ya había vivido de pequeña. Jacques acaba de perder a su mujer en un accidente – las circunstancias del mismo nunca se llegan a aclarar –, y es un hombre sin conciencia, gastador y jugador; la madre, una mujer inteligente pero de carácter depresivo, vive pendiente de los problemas de su hijo mayor.

«De temps à autre, elle regardait son fils, qui était grand et beau, d'une beauté déroutante chez un homme. Que n'avait-elle pas à espérer du charme de son enfant? Elle retrouvait en lui l'espérance exaltée qui l'avait soulevée lors de sa naissance. Déçue une première fois, ses autres maternités, plus tardives, avaient été moins glorieuses que celle-là.

Jacques aurait bientôt quarante ans... Elle consentait toujours à ses fantaisies et il lui revenait après chaque expérience, chaque fredaine. Son lot c'était de le recevoir quand il prenait envie d'accourir et elle ne demandait rien d'autre que de le soigner comme un riche bourgeois. Si elle essayait de lui suggérer un conseil concernant son avenir, il lui opposait sa violence habituelle, la menaçait de partir. Voici qu'il arrivait maintenant à l'âge mûr et qu'elle assistait à son declin... Et elle se trouvait avoir des torts si graves quant à son fils, qu'elle préférerait, elle aussi, ne pas trop y penser» (Duras, 1992a, 30).

Esta madre y esposa ignora abiertamente a su actual marido⁵⁶. Éste se refugia en el trabajo y vive casi confinado en su habitación, evitando en lo posible ver a su hijastro Jacques, que lo desprecia de forma cruel. Jacques sólo parece mostrar amor cuando necesita dinero. En esas circunstancias las mujeres son su presa.

Maud, ignorada por todos, vive replegada en si misma. Ella es el centro de la novela, en la que se describe minuciosamente todo el universo interior de la joven, sus pensamientos y sensaciones. La focalización del texto – concepto que la narratología debe a Gérard Genette (*Discours du récit*, 1972) – alterna entre una visión cero u

⁵⁵ La novela se abre con la siguiente dedicatoria: “À mon frère Jacques D. que je n'ai pas connu”. Jacques Donnadiou era el segundo hijo del primer matrimonio del padre de Marguerite.

⁵⁶ ««Bien plus, dans le roman familial tel qu'il se dessine dans les textes durassiens, le couple parental semble remplacé par le couple mère-frère, mettant ce dernier au cœur de la dynamique passionnelle qui régit l'œuvre» (Loignon, 2003,15).

omnisciente y otra interna o de narradora personaje. Como tendremos ocasión de ver a lo largo de todos sus textos narrativos, Marguerite Duras empleará todo tipo de focalizaciones, alternándolas e incluso fundiéndolas, hasta rozar la total confusión del lector, en muchas de sus obras.⁵⁷

También hay en esta novela numerosísimas descripciones del paisaje, que adquiere casi un co-protagonismo con Maud, fuente de la que parten todas las evocaciones sugeridas por la naturaleza que le rodea.

La protagonista de la primera novela de Marguerite se va a comportar como una joven absolutamente libre en sus relaciones sexuales y amorosas, característica que compartirán todas las mujeres de la obra de Duras. La señora Taneran y su hijo mayor – quien siempre necesita saldar importantes deudas de dinero –, pretenden casar a Maud con el heredero de unos hacendados vecinos, Jean Péresse. Sin embargo Maud está obsesionada por Georges Durieux, un hombre de cuidadas maneras que parece ignorarla. El deseo sexual de Maud por este hombre se manifiesta explícitamente en el texto, aspecto que también será siempre definitorio en la obra de nuestra autora. Maud toma la iniciativa y se ofrece abiertamente a Georges, que no la rechaza. Esta entrega física absolutamente voluntaria por parte de Maud no implica ningún elemento afectivo, ninguna intención de unirse a él sentimentalmente o en matrimonio. El deseo de Maud

⁵⁷ El lector de las futuras obras de Duras tendrá grandes dificultades para contestar a estas preguntas que Segre considera pertinentes para desentrañar la modalización narrativa de un texto: «1) Chi parla al lettore? (può essere l'attore, che può esprimersi in prima o terza persona ; può essere un personaggio, che si esprimerà in prima persona; mentre può anche non essere esplicitato chi parla). 2) Da che posizione (angolo) egli guarda alla storia che racconta ? (dall'alto, dalla periferia, dal centro; stando di fronte, oppure in movimento). 3) Quali canali d'informazioni usa il narratore per convogliare la storia al lettore? (parole dell'autore; pensieri, percezioni, sentimenti sempre dell'autore; parole et azioni del personaggio, ei suoi pensieri, percezioni, sentimenti; l'informazione sugli stati mentali, sull'ambiente, sulla situazione e sui personaggi giunge attraverso una o più combinazioni di questi *media*, che occorre precisare). 4) A che distanza dalla storia pone il lettore? (vicino, lontano, in movimento)» (Segre, 1984, 87-88). Genette en su obra *Figures III* incide en la pertinencia de establecer un modo y una voz para analizar convenientemente la perspectiva narrativa: «Ce que nous appelons pour l'instant et par métaphore la perspective narrative [...], cette question a été, de toutes celles qui concernent la technique narrative, la plus fréquemment étudiée depuis la fin du XIXème siècle [...]. Toutefois, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* – ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit* et la question *qui parle*» (Genette, 1972, 203).

es puramente sexual, otro aspecto que la crítica del momento apuntó como novedoso en una novela de autoría femenina y de temática amorosa.⁵⁸

Una vez que Maud y Georges son amantes, ésta se va a vivir con él sin que medie invitación ni acuerdo previo, rompiendo todas las reglas sociales del momento. No es el amor lo que la empuja sin embargo a casa de Georges⁵⁹, sino el desapego que todos los miembros de su familia le muestran, y la soledad en que se encuentra por ello. Su madre vive volcada en sacar el mejor provecho de las tierras de Uderan para resolver los apuros de su hijo Jacques. En la sustanciosa venta de sus tierras a los Pécresse está implícito el matrimonio de su hija con el heredero de esta familia. Sus dos hermanos viven para las juergas con los paisanos de la zona, las mujeres y la bebida. Maud se presenta en casa de Georges para intentar olvidar a su familia. Su madre sólo irá a buscarla allí cuando tenga la venta de la propiedad y el matrimonio de su hija concertados. Ha cobrado el dinero por adelantado, y se quedará con él a pesar de que el embarazo de Maud le impedirá cumplir el acuerdo de boda con Jean Pécresse. Los cincuenta mil francos permitirán a Jacques seguir jugando. Mme Taneran se deshará de su hija enviándola con Georges Durieux, con una maleta nueva y una carta para éste en la que, irónicamente, afirma su amor por ella. Esta actitud de la madre que negocia con el amante de su hija un acuerdo beneficioso, acuciada por múltiples problemas y sostenida en este negocio por su hijo mayor, aparecerá de nuevo en su novela más conocida, *L'Amant*.

El estilo de *Les Impudents* está presidido, conviviendo con las numerosas descripciones de los estados de ánimo de la protagonista y de las sensaciones que la naturaleza le transmite – que evidentemente ralentizan el ritmo de la narración –, por numerosos diálogos y frecuentes repeticiones. Estos diálogos de su primera novela tienen ya en muchos casos una “brutalidad”, una sequedad, una manera de suprimir lo superficial en las conversaciones que también veremos en sus futuros textos teatrales:

⁵⁸ Laure Adler cita en sus notas la crítica de Ramon Fernández en *Panorama* (Adler, 1998, 600).

⁵⁹ La convivencia con Durieux no es tampoco fácil para la protagonista: «Il la laissait seule pendant toute la journée et ne rentrait à Semoic qu'à l'heure du dîner, titubant de fatigue et parfois un peu ivre. Le dîner se passait sans qu'il lui adressât la parole, indifférent à sa présence, la regardant à peine lorsqu'elle lui parlait» (Duras, 1992a, 187).

«— Qu'est— ce qu'on entend? demanda Maud. Ce sont les bêtes?

— Oui, la petite est à la messe et il leur tarde de sortir par ce beau temps.

Puis, de l'air le plus naturel:

— Dites, au fait, je crois que Madame vous cherchait hier; elle avait l'air bien inquiète, la pauvre; c'était bien à tort, comme je lui ai dit. Comme elle est nerveuse en ce moment, Madame!

— C'est parce que mon frère a changé d'avis, dit brusquement Maud. Il n'est plus décidé à rester. Vous ne le saviez pas? Vous comprenez que ça ennuie maman, après tous les frais qu'on a faits encore ces derniers temps... Moi je trouve qu'on devrait vendre maintenant.

— Je ne dis pas, mademoiselle, mais Madame manque d'autorité. Vous croyez qu'elle n'aurait pas dû s'en apercevoir? Et ces meubles qui attendent à Semoic? Ça nous fait souffrir, nous, ce que l'on raconte... La Pecresse est venue dire à Dedde qu'elle les avait payés et elle n'entend pas qu'on aille les chercher. Si elle ne le disait qu'à nous... Mais elle fait tout pour vous nuire. Ça m'étonne d'elle, parce qu'elle est intelligente et ce n'est pas son intérêt de vous laisser partir» (Duras, 1992a, 165).

Marguerite reniega de este libro casi inmediatamente después de su publicación y afirmó que nunca quiso volver a leerlo porque sabía que era una mala novela (Adler, 1998, 166). Fueron tantas las críticas entre su círculo de amigos y los problemas con los editores que se negaban a publicarlo que ella también se convenció de lo inmaduro de su texto.⁶⁰

Pierre Corti ve en él una deficiente organización de episodios y secuencias narrativas y un desenlace muy desequilibrado:

«De même le dénouement, avec son aspect de *happy end* et les retrouvailles de Georges et de Maud est trop brutalement introduit. Contrairement à une règle de la narration classique, nous restons dans l'ignorance du sort qui attend le reste de la famille. Surtout, comme l'a remarqué un critique, nous demeurons souvent sur notre faim en ce qui concerne la motivation des personnages, en particulier au cours de l'épisode de la liaison entre Maud et Georges» (Corti, 1986, 25).

A pesar de esta, por momentos, brusca presentación de la trama, lo cierto es que los temas centrales de su obra están ya presentes en la novela. La difícil o casi imposible convivencia familiar; la familia siempre presidida por una madre irracionalmente entregada al amor por un único hijo; la hija que no comprende por qué no merece parte del amor de su madre; la pareja hombre mujer unida sólo por la atracción física, pero en

⁶⁰ «Elle a fini cependant *Les Impudents*. Le manuscrit, refusé chez Gallimard, est accepté chez Plon grâce à l'obligeance de certains amis de Robert Antelme dont Dominique Arban, alors lectrice dans cette maison et qui donnera le coup de pouce nécessaire à la publication. Elle subit d'ailleurs un chantage qui lui paraît sérieux : Antelme lui déclare que si ce manuscrit n'est pas retenu, Marguerite Duras se tuera. Antelme ne doute pas du sérieux de l'alternative. Il sait de quoi est capable Duras» (Vircondelet, 1996, 44).

la que todos los otros lazos acaban por fracasar. Y omnipresente también, con voz propia, el paisaje. Aquí son los prados, el bosque, el río. Más tarde vendrá el mar. Y siempre el verano será la estación propicia para ambientar las tramas literarias de Duras.

La vie tranquille, 1944.

En el año 1944 se publica *La vie tranquille* con una dedicatoria a su madre. Esta novela está también ambientada en el campo, en la zona suroeste de Francia. Su protagonista es así mismo una joven, Françou, que además focaliza la narración. Como en el caso de Maud, su mundo interior preside la novela, pero esta vez adquiere aún más importancia al ser verbalizado en una constante primera persona. La naturaleza y las sensaciones que la protagonista experimenta en su contacto con ella son de nuevo fundamentales, sobre todo para remarcar la sensualidad de las mismas, que irán en paralelo a su relación con Tiène, el hombre del que está perdidamente enamorada. Su deseo carnal por él es explícito :

«Tout en parlant, je voyais Tiène à moitié relevé dans son lit, la forme de son corps. Pourquoi est-il si beau qu'on ne peut s'empêcher de le regarder même dans la colère ? Pourquoi est-il si désirable, si déroutant, tellement rempli de silence que toute parole prononcée en sa présence est mensonge ? Il me souriait, son visage vieillissait et rajeunissait sans arrêt et dans moi le jour succédait à l'ombre, le frais au chaud. [...] Comment Tiène peut-il me désirer de son visage que l'on hume comme un bois frais du matin ? Moi, qui suis laide, pourquoi veut-il me forcer à sourire?» (Duras, 1997a, 43–44).

Las relaciones entre los miembros de la familia de Françou son otra vez tormentosas. Hacia el final de la novela, la protagonista resume magistralmente la historia familiar:

«Il y avait autrefois une famille qui vivait à l'écart du monde dans un lieu que je connais bien. Ils habitaient une grande maison qui les contenait justement. Ils étaient pauvres. Ils travaillaient. Si pauvres qu'ils étaient obligés de ne pas se quitter et de manger à la même table tous les jours de l'année. Il y avait côte à côte ceux qui travaillaient le plus et ceux qui ne faisaient pas grand-chose. Les vieux qui ne réfléchissaient pas avant de parler. Les jeunes qui ne parlaient pas assez volontiers. Et à la fin, ils avaient fini par croire qu'il y en avait qui se détestaient.

L'été, ces gens-là crevaient les murailles de leur demeure et s'en allaient chacun de leur côté sur les chemins de juin. Ils s'en revenaient tard et bien las, ce qui leur permettait de ne s'apercevoir qu'à peine, de dormir pesamment, de rêver quelquefois.

L'hiver, on aurait pu les voir à travers les vitres (mais, en fait, jamais personne ne les a vus) avec des visages tirés de distraction, groupés autour du même feu. Ils travaillaient toujours les mêmes champs, aux mêmes jours. Les saisons passaient. Ils ne changeaient pas d'existence et semblaient ne devoir jamais en changer. Cependant, dans cette maison habitait le songe patient. Ils rêvaient de trouver le moyen de se quitter pour toujours. Ils ne s'aimaient pas autant qu'ils le croyaient ni ne se détestaient non plus autant. Mais ils se trouvaient unis par leur pauvreté, par le mariage, par ceci qu'aucune raison précise de se quitter ne se présentait, sauf, celle de leur désir qu'ils avaient à vouloir. Mais, au fur et à mesure que le temps passait, ce désir a pris prétexte de tout pour ne pas se vouloir. Comme cela se passe quand on a trop laissé grossir l'attente pour qu'elle puisse jamais trouver de prétexte à sa taille» (Duras, 1997a, 94).

Idéntica descripción admitiría la familia Grant-Taneran de *Les Impudents*. En ésta de *La vie tranquille* pierde importancia el personaje de la madre pero, otra vez, las relaciones están presididas por el hastío de la vida en común y por la violencia, mucho mayor en esta segunda novela. Si en *Les Impudents* había el suicidio de una joven⁶¹, en esta novela son tres las muertes que aparecen. En todas ellas tiene algún tipo de responsabilidad la protagonista. El primero en morir es su tío Jérôme, como consecuencia de los golpes propinados por su sobrino Nicolas, único hermano de Françou. Ésta sabe que Jérôme es amante de Clémence, la mujer de Nicolas, y se lo dice al marido engañado. Los dos pelean y Jérôme no sobrevive. Más tarde Nicolas se suicidará tirándose a las vías del tren. El tercer muerto es un veraneante que Françou conoce en una villa a orillas del mar a la que va para intentar recuperarse de la pérdida de su hermano. El hombre, un humilde viajante, intentará mantener una conversación con la protagonista sin que ella le dé ninguna facilidad para entablarla. Después la seguirá discretamente hacia la zona de la playa a la que ella acostumbra a ir. Un día Françou ve como este hombre se ahoga ante ella sin hacer nada por impedirlo ni por avisar a quien pueda rescatarlo. El dolor y la rabia que siente Françou no le permiten tenderle una mano. Su tío Jérôme llevó a la ruina a sus padres, y siempre fue una presencia incómoda en la casa. Pero la muerte de su hermano Nicolas la sume en una

⁶¹ Maud ve en el río el cadáver de una joven: «Alors, dans le cirque de roseaux qui bordaient les berges, entre les deux moulins de Semoic et d'Ostel, Maud aperçut, flou comme une ombre mais cependant effroyablement précis, le cadavre d'une femme. Elle poussa un cri, et, instinctivement, remonta à toute allure» (Duras, 1992a, 95). Es la amante de su hermano Jacques, quien se suicida por los desprecios reiterados de éste.

total angustia y desesperación, en una rabia contra el mundo, que le provoca los sentimientos más violentos hacia ese desconocido viajante que sólo busca un poco de compañía en los días finales del verano:⁶²

«Je lui ai demandé pourquoi il revenait à T... puisque cette pension ne lui convenait pas. Il a dit : “Qu’est-ce que vous voulez, on a l’habitude et ailleurs c’est la même chose, allez.” Son œil s’est fait plus rond. J’ai pensé à son œil, comme il lui était utile, il lui servait pour ne pas trébucher le soir et ne pas casser sa jambe, sa précieuse jambe et pour couper son bifteck à lui de la façon spéciale qu’il aimait, et pour... et pour... Je me suis fait la remarque que chaque homme de la ville et des villes est pourvu d’un œil semblable, pour la commodité de la circulation. Si j’avais eu un petit canif, du courage et de la force assez, j’aurais voulu lui extirper son œil pour le voir tituber sur la plage, pour qu’il se souvienne toujours du ciel qui était à ce moment-là au-dessus de nous, bleu, bleu, bleu» (Duras, 1997a, 98).

El dolor por la muerte de su hermano⁶³ le hace a Françou insoportable la vida de los demás hombres, hasta expresar esta cruel indiferencia. Se acuerda una y otra vez de su historia familiar, analiza minuciosamente cada uno de los intersticios de su relación con Tiène – que acabará felizmente al final de la novela –, y llega a la conclusión que todos los odios y violencias familiares fueron provocados en su mayor parte por el aburrimiento de una vida en común con escaso futuro:

«Depuis ce séjour à T... j’en suis sûre. Tous ces drames et puis celui-là, ce noyé. Je me suis surchargée de drames, partout ils ont éclaté, de tous les côtés. Et j’en suis responsable. Du moins on pourrait le croire, mais moi, je sais que ça m’est égal. Il n’y a rien à faire contre l’ennui, je m’ennuie, mais un jour je ne m’ennuierai plus. Bientôt. Je saurai que ce n’est même pas la peine. On l’aura la vie tranquille» (Duras, 1997a, 129).

Tampoco de este libro estuvo segura Marguerite, pero en él siguen presentes los mismos motivos temáticos que caracterizarán su obra. En primer lugar, el amor filial en el seno de una familia problemática. No sólo Françou quiere a su hermano. La madre de ambos protege a Jérôme, a pesar de que su marido perdió su puesto en la alcaldía por prestar fondos públicos a su cuñado. La familia fue despreciada e ignorada – el asunto se condensa en una escena de baile que anticipa la escena clave del baile de *Le*

⁶² Muchos de los rasgos de este personaje aparecerán poco más tarde en el viajante de *Le Square*.

⁶³ Esta presencia constante de la muerte en *La Vie tranquille* está relacionada, según Laure Adler (1998, 215), con la muerte de Paul, el hermano pequeño y amado de Marguerite. Ésta recibió la noticia en plena redacción de la novela.

ravissement de Lol V. Stein -, y emigró al campo. Los padres de Françou nunca se recuperaron del todo de ese golpe, viviendo en una casi total apatía, y J  r  me nunca se sintió culpable por ello. La actitud de este personaje dentro de la familia es similar a la de Jacques de *Les Impudents*.⁶⁴

Los otros temas que repiten protagonismo son la expresión explícita del deseo sexual en un personaje femenino y el panteísmo en la relación de éste con la naturaleza.

Un barrage contre le Pacifique, 1950.

Su siguiente novela, publicada en 1950, *Un barrage contre le Pacifique*, est  a ya sin lugar a dudas y definitivamente inspirada en su propia biografía. En ella cuenta la historia de su madre, estafada por los funcionarios de la Francia colonial en Indochina, que le vendieron la concesión de cultivo de unas tierras inundadas por las aguas del Pacífico la mayor parte del año.⁶⁵

En la historia literaria del *Barrage* desaparece el hermano mayor, y el núcleo familiar queda reducido a la madre vi  da y a dos hermanos, – Suzanne y Joseph en la novela –. La figura de la madre es el eje central. Una mujer ya envejecida que lucha contra los elementos de la naturaleza para defender el futuro, no sólo de sus hijos, sino también de todos los hijos de los pobres habitantes de la zona, que mueren masivamente cada año por el hambre y las epidemias que provocan unas tierras empantanadas. Una mujer que lucha así mismo contra la corrupción del sistema colonial de su país de

⁶⁴ «R  signation des parents, qui ne sont depuis leur ruine que des sortes de cadavres en sursis. R  signation aussi des autres, qui enregistrent avec une apparente passivité les drames successifs qui endeuillent la famille. [...] Par certains de ses traits, l'héroïne elle-même semble participer à cette passivité, [...]. Mais en même temps il y a chez Francine, selon une apparente contradiction qui a frappé par exemple M. Seylaz, une volonté de réagir, un refus de laisser sa vie s'enliser. C'est précisément parce qu'elle refuse cet enlissement dans lequel se compl   t le reste de la famille, parce qu'elle refuse de sacrifier son temps et sa vie qu'elle provoque délibérément la tragédie» (Corti, 1986, 35-36).

⁶⁵ El tema ya estaba presente también en *Les Impudents*. Georges Durieux intenta dejarle claro a Mme Taneran que trabajar sus tierras de Uderan es tarea in  til: «Ce que disait Georges Durieux ne desservait point directement leurs intérêts, mais ils sentaient néanmoins s'ébranler leur foi commune dans la valeur d'Uderan.

– Non, croyez-moi, continuait le jeune homme, à moins de brûler le plateau en entier et le replanter ensuite... Mais à quoi cela servirait-il, n'est-ce pas madame ? Vous n'y venez jamais. Lorsque vous l'avez acheté, il était déjà usé jusque dans son fond. C'est ainsi depuis des décades. Il n'y a plus qu'à laisser Uderan tel qu'il est. Malheur à celui qui essaierait d'y changer quelque chose. La région est infestée de propriétaires ruinés qui ont possédé autrefois votre domaine. Il n'y a que vous autres, paysans du Pardal, qui gardiez encore quelque espoir dans cette terre désolée... » (Duras, 1992a, 74).

origen y por la vida de los de su país de adopción. Esta lucha inútil la llevará a la muerte en el final de la novela.

Pero esta madre es, al mismo tiempo, egocéntrica e hipocondríaca, dominante, sobre todo con su hija, y vive olvidada de cualquier otra cosa que no sea su lucha personal contra la injusticia y el abuso colonial. Esta obsesión la acerca a la locura y lo único que la aparta del deseo de la muerte es el futuro de sus hijos. Éstos permanecerán indisolublemente unidos por el amor que siempre se profesaron, acrecentado por las excepcionales circunstancias que les tocó vivir. Según Adler (1998, 283), no le gustó nada a la madre de la escritora esta novela evidentemente inspirada en ella. Vio en el texto una crítica sin paliativos a su papel de progenitora y nada de la parte de heroica defensa de los más débiles que también tenía su personaje de ficción. Lo que no deja lugar a dudas es que esta tercera novela de Duras bebe directamente de su propia biografía y que parece dispuesta a exponer esta última de manera cada vez más explícita.

Formalmente, la narración ha cambiado con respecto a *La vie tranquille*. En *Un barrage contre le Pacifique* ya no hay una narradora en primera persona que nos cuente sus sensaciones. Ahora el punto de vista es omnisciente. Desde esa perspectiva la descripción de los personajes y su mundo es de nuevo minuciosa y la sensualidad sigue presente en ella. La importancia dada a los elementos paisajísticos y de ambiente que define desde sus inicios la obra de Duras, es también aquí un elemento fundamental. La plasticidad, los numerosos aspectos visuales del texto propiciaron su adaptación al cine:

«Le soir tombait vraiment très vite dans ce pays. Dès que le soleil disparaissait derrière la montagne, les paysans allumaient des feux de bois vert pour se protéger des fauves et les enfants rentraient dans les cases en piaillant. Dès qu'ils étaient en âge de comprendre, on apprenait aux enfants à se méfier de la terrible nuit paludéenne et des fauves. Pourtant les tigres avaient bien moins faim que les enfants et ils mangeaient très peu. En effet ce dont mouraient les enfants dans la plaine marécageuse de Kam, cernée d'un côté par la mer de Chine – que la mère d'ailleurs s'obstinait à nommer Pacifique, “mer de Chine” ayant à ses yeux quelque chose de provincial, et parce que jeune, c'était à l'océan Pacifique qu'elle avait rapporté ses rêves, et non à aucune des petites mers qui compliquent inutilement les choses – et murée vers l'est par la très longue chaîne qui longeait la côte depuis très haut dans le continent asiatique, suivant une courbe descendante jusqu'au golfe de Siam où elle se noyait et réapparaissait encore en une multitude d'îles de plus en plus petites, mais toutes pareillement gonflées de la même

sombre forêt tropicale, ce dont ils mouraient, ce n'était pas des tigres, c'était de la faim, des maladies de la faim et des aventures de la faim» (Duras, 1997a, 166–167).

Los diálogos, como es habitual en la narradora Marguerite, siguen siendo numerosos, incluso más que en sus anteriores novelas, y su sintaxis ha evolucionado hacia una mayor concisión, hacia unos períodos más cortos en los que ya aparece la elipsis que la caracterizará en adelante:

«– Quand est-ce qu'on se marie? Demanda-t-elle, non moins machinalement, il vous reste pas beaucoup de jours.

– Je vous le répète, dit M. Jo avec lenteur, quand vous m'aurez donné une preuve de votre amour. Si vous acceptez de faire ce voyage, au retour je ferai ma demande à votre mère.

Suzanne rit encore et se tourna vers lui. Il baissa les yeux.

– C'est pas vrai, dit-elle.

M. Jo rougit.

– Il n'est pas encore temps d'en parler, reprit-il, ce serait inutile.

– Votre père vous déshériterait, dites pas le contraire» (Duras, 1997a, 220).

Con *Un barrage contre le Pacifique* se cierra este primer ciclo narrativo centrado temáticamente en los problemas familiares. Según analiza Eva Ahlstedt (2003, 170), el camino recorrido por las obras durasianas que recrean este tema parte de una primera ilusión de realismo en las descripciones y en las tramas hacia una progresiva desvalorización de algunos ingredientes de la novela realista, como la coherencia y linealidad del relato, la dimensión referencial y la posición privilegiada de los personajes. A todo ello hay que sumarle la utilización cada vez mayor en los relatos de la autora de múltiples perspectivas narrativas, así como la mezcla de géneros.

La biografía de la autora como fuente de inspiración para sus textos literarios se ha ido evidenciando cada vez más. Habrá que esperar sin embargo hasta la década de los ochenta para ver aparecer de nuevo relatos que retomen la forma de ficción biográfica y en los que la exposición - ¿ficcionalizada? - de sus vivencias personales se haga de manera descarnada. La *Douleur*, *L'Amant* y *L'amant de la Chine Du Nord* se inspirarán en la vida de Marguerite Duras. La segunda de estas obras la hizo mundialmente famosa.

Segundo ciclo narrativo : los problemas de pareja.

Le marin de Gibraltar (1952), *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953) y *Le Square* (1955) conforman una segunda etapa en su trayectoria narrativa en la que los problemas conyugales y amorosos pasan a un primer plano de las tramas novelescas.

Le marin de Gibraltar, 1952.

En 1952 se publica *Le marin de Gibraltar*, una novela de la que se conservan dos manuscritos bastante diferentes del texto definitivo, y que se ambientaba uno en el período de la ocupación nazi de Francia, y el otro esbozaba una nueva crítica al funcionariado colonial francés.⁶⁶

La novela mantiene, sobre todo en su primera parte, múltiples referencias a la contienda mundial reciente:

«Nous avons déjà visité Milan et Gênes. Nous étions à Pise depuis deux jours lorsque je décidai de partir pour Florence. Jacqueline était d'accord. Elle était d'ailleurs toujours d'accord.

C'était la deuxième année de la paix. Il n'y avait pas de place dans les trains. À toutes les heures, sur tous les trajets, les trains étaient pleins. Voyager était devenu un sport comme un autre et nous le pratiquions de mieux en mieux. [...] Nous allâmes donc place de la gare. Il était cinq heures. Nous avions une heure d'attente. Je m'assis sur ma valise et Jacqueline sur la sienne. La place avait été bombardée et à travers la gare détruite on voyait arriver et partir les trains» (Duras, 1977, 11–12).

El protagonista, que focaliza también la narración – como en el caso de Françoise de *La vie tranquille* –, está de vacaciones en pleno mes de agosto con su pareja en el norte de Italia. Es funcionario en el ministerio encargado de los asuntos coloniales – como lo fue Marguerite – y odia su trabajo, que consiste simplemente en cubrir actas de nacimiento y de defunción. Entró en este ministerio gracias a las influencias de su

⁶⁶ Según Laure Adler (1998, 288), la redacción definitiva del texto estuvo marcada por el impacto que le supuso a Duras la visión de *La dama de Shangai* de Orson Welles. La autora se inspiró en la protagonista de la película, una mujer apasionada y enamorada, para diseñar a Anna.

padre⁶⁷, antiguo cónsul del departamento colonial. En sus ocho años de funcionariado todos los días se dice que no aguanta ni uno más, pero no reúne fuerzas para dejarlo. Lleva menos tiempo con su pareja, una mujer que trabaja en su misma oficina, pero la relación con ella es idéntica. En una Italia abrasada por el calor y por la gente, que ocupa todas las plazas de transporte disponibles, el protagonista está empeñado en llegar en ese mismo día a Florencia. La pareja hace auto-stop y les para un camionero con grandes ansias de dialogar. A través de la conversación de ambos nos vamos enterando del hastío existencial de quien narra y de la vida cotidiana del camionero. Éste visita con frecuencia un pequeño pueblo enmarcado entre el mar y el río, en el que hace poco ha visto a la más hermosa de las mujeres:

«A Rocca, dit-il. Il y avait de la famille. Ce n'était pas loin. Il pouvait y aller difficilement chaque semaine à cause de l'essence qui était rationnée mais seulement tous les quinze jours. Il y était allé la semaine dernière. Oh ! c'était un très petit port. Cette dernière fois il y avait une Américaine très riche, et que c'était à se demander ce qu'elle venait faire dans un coin pareil. Une Américaine, oui, du moins on le disait. Elle avait un beau yacht ancré juste devant la plage. Il l'avait vue se baigner. C'était une femme magnifique. Comme quoi il ne fallait pas généraliser même sur les petites choses. Jusque-là il avait cru ce qu'on disait : que les Américaines étaient moins belles que leurs femmes italiennes. Mais celle-là, c'était bien simple, celle-là, elle était si belle qu'il ne se souvenait pas qu'elle était jolie ou qu'elle lui plaisait, non, seulement qu'elle était belle. Il le dit avec sérieux, en italien : Bellissima. Il ajouta. È sola.

Ensuite, il me parla de Rocca. Au fond, pourquoi n'irais-je pas, si j'en avais le temps ? Il ne fallait pas toujours s'en tenir aux villes pour avoir une juste idée de l'Italie. Il fallait aussi visiter un village ou deux et aller dans la campagne» (Duras, 1977, 18-19).

⁶⁷ En la descripción de la figura del padre vuelve a aparecer, tras *Un barrage contre le Pacifique*, una durísima crítica al colonialismo. Suponemos que en este pasaje se retoma una parte de los primeros manuscritos de la obra: «J'étais le fils d'un fonctionnaire colonial, administrateur en chef, à Madagascar, d'une province grande comme la Dordogne et qui, chaque matin, passait en revue les membres de son personnel et qui, à défaut de fusils, leur inspectait les oreilles. Que l'hygiène exaltait ainsi que la grandeur française. Qui avait décrété *La Marseillaise* obligatoire à la rentrée des classes sur toute l'étendue de son territoire. Que mettaient en transes les tournées de vaccination mais qui, quand le boy fut si malade, l'envoya crever loin de lui. Qui recevait parfois l'ordre de recruter cinq cents hommes pour les grandes exploitations blanches, ah, les belles randonnées. Qui partait avec des hommes de troupe, des policiers pour cerner les villages et les chasser à coups de carabine. Qui, après qu'il les eut embarqués dans des wagons à bestiaux, à destination desdites exploitations, souvent à plus de mille kilomètres de là, rentrait fourbu, mais glorieux, et qui déclarait: "Ça a été dur. L'erreur, c'est de leur apprendre l'Histoire de France, la Révolution nous fait encore le plus grand tort." Qui, cet imbécile, cet adjudant, administrait une province de quatre-vingt-dix mille âmes sur laquelle il disposait d'un pouvoir quasi dictatorial» (Duras, 1977, 41-42).

El protagonista dirigirá sus pasos a Rocca y su vida por fin adquiere visos de cambio. Toma la decisión de romper con su pareja y con su trabajo para empezar una nueva vida con la mujer del yate que aún no conoce. Un día en la playa por fin ve el ansiado y cegador barco blanco:

«Ce n'était que lorsqu'elle me tournait le dos que j'osais regarder le yacht. Il était d'une éblouissante blancheur. C'était impossible de le regarder longtemps, il cinglait les yeux comme un fouet. Pourtant je le regardais jusqu'à la limite de mes yeux, jusqu'à ne plus le voir. Alors seulement je les fermais. Je l'emportais dans mon obscurité. Il m'emplissait d'une torpeur écrasante. C'était un trente-six-mètres à deux ponts. Ses coursives étaient peintes en vert. Il avait un gréement pour les mers calmes. Vraiment, c'était si douloureux de le regarder que j'aurais pu croire que mes yeux pleuraient. Mais je m'étais sans doute suffisamment empoisonné la vue, la vie jusque-là, pour aimer les brûlures de ce genre. De temps en temps, des hommes passaient sur les ponts. [...] Sur son flanc, en lettres rouges était écrit son nom : *Gibraltar* » (Duras, 1977, 93).

Aún no ha visto a la rica americana⁶⁸ propietaria del Gibraltar, pero el flechazo con su barco es definitivo y supone una metáfora de lo que va a ser su relación con Anna. Hasta ese momento toda su vida era prácticamente previsible, controlable hasta el hastío. Desde que el protagonista decide, incluso antes de ver el barco y a su dueña, embarcarse en un nuevo viaje vital sin rumbo, los caminos ha seguir desaparecen de su vista por la potente y cegadora influencia de Anna.⁶⁹

A pesar del dolor que le produce esta mujer, que desde el principio declara amar a otro que busca sin descanso por los mares, estará con ella, igual que contempla el barco que le hiere la vista. Su vida a partir de ese momento consistirá en viajar por el mundo⁷⁰ en el barco de la mujer que ama, la primera que ha amado en su vida, y

⁶⁸ Todos la conocen como la “Americaine”, pero en realidad ha nacido en un pueblo de los Pirineos. Su padre tenía allí una taberna por la que pasaron contrabandistas y refugiados de la guerra civil española.

⁶⁹ Es curioso como en la primera visión que el protagonista tiene de Anna ésta aparece en la misma postura característica de Anne-Marie Stretter, de la mujer de *L'Amour*, de la joven de *La maladie de la mort* y de *Les yeux bleus cheveux noirs*: «Elle était allongée, la tête sur sa main. Son autre main reposait, immobile, entre ses seins. Elle se tenait, les jambes légèrement repliées, abandonnée comme dans le sommeil. On aurait dit qu'elle ne souffrait pas du tout de la chaleur du soleil» (Duras, 1977, 100).

⁷⁰ «Par rapport aux trois romans précédents, *Le marin de Gibraltar*, paru en 1952, constitue une évidente rupture. L'action ne se cantonne plus dans un petit coin de la province française ou dans une concession perdue quelque part au bord du golfe de Siam [...]. Ainsi, à une structure spatiale et narrative éminemment statique succède un roman d'aventures fécond en rebondissements et où les personnages, beaucoup plus nombreux que précédemment, sont constamment en déplacement» (Corti, 1986, 57).

compartir con ella la búsqueda interminable de otro hombre jugador, ladrón y asesino, quien, a su vez, jamás ha querido a Anna.

En el final de la novela tenemos una metáfora de lo que se ha convertido la vida para los dos protagonistas, pues el antiguo funcionario compartirá hasta el final el viaje y el destino de Anna. En un pueblo de África sus habitantes viven volcados en la caza de un animal raro y exquisito, el “koudou”, que, en el momento de la muerte, sufre y llora como un ser humano. Conseguir cazarlo es algo extraordinariamente difícil, casi imposible, y quien lo hace debe asistir a la agonía dolorosa del animal. Sin embargo, para Anna, merece la pena pasar una vida entera intentando atrapar a un koudou, aún cuando no se consiga, aún cuando se sabe del sufrimiento de este ser finalmente atrapado. El hombre que persigue la dueña del Gibraltar por el mundo entero no quiere unirse ni a ella ni a nadie, necesita vivir en libertad. Pero para esta mujer la búsqueda del que amó en el pasado da sentido a su existencia. Es éste un tema durasiano por excelencia, el intento de revivir las pasiones del ayer, por muy momentáneas que éstas fuesen, porque han sufrido un proceso único de idealización y sublimación. La mayor parte de sus personajes, en especial los femeninos, luchan a lo largo de toda su vida por volver a un episodio clave de su historia personal, marcado siempre por una vivencia pasional. Nunca lo consiguen, pero no por ello dejan de intentarlo.

Los diálogos constituyen la forma expresiva fundamental de esta novela, alternando con descripciones de los estados de ánimo del protagonista. Es, con diferencia, una de las narraciones más dialogadas y extensas de la escritora. También fue llevada al cine, en este caso por el director Tony Richardson, protagonizada por Jeanne Moreau e Iann Bannen.

Les petits chevaux de Tarquinia, 1953.

Un año más tarde ve la luz otra novela de ambientación parecida a *Le marin de Gibraltar*, pues su acción también transcurre durante un tórrido verano y al pie del mar en Italia. Es *Les petits chevaux de Tarquinia*.⁷¹

En ella volvemos a un protagonismo femenino con Sara, casada con Jacques y madre de un niño. Sara no está en su juventud, como las protagonistas de las dos primeras novelas de Duras, sino que está llegando a los cuarenta años, y su relación conyugal no pasa por sus mejores momentos. La pareja está de vacaciones con un matrimonio conocido – Gina y Ludi – y Sara le cuenta a la mujer y a su común amiga Diana sus ansias de vivir sola y de experimentar la sexualidad con otros hombres. La relación con Jacques no le ha hecho, ni mucho menos, olvidarse ni renegar del sexo, y quiere eso, sólo sexo, no una aventura sentimental ni una nueva pareja:

«– La connaissance conjugale qu'on a des gens, dit Diana, c'est peut-être la pire de toutes.

Gina hocha la tête, et elle continua à marcher avec son idée.

– Ce qu'il y a, murmura-t-elle, c'est que j'aime encore faire l'amour.

Ni Diana, ni Sara ne répondirent. Gina marchait vite, une chèvre, et elles avaient du mal à la suivre.

– Il y a certainement des trucs, des médicaments, je ne sais pas, moi, continua Gina, qui vous enlèvent ces envies-là...

Diana éclata de rire. Gina se retourna, sans rire.

– Vous pouvez rire, dit-elle, mais moi je sais que lorsque je n'aimerai plus faire l'amour du tout, que ça m'aura passé, je serais bien tranquille.

– S'il n'y a que ça, dit Sara, tu peux toujours le faire avec d'autres.

– Non, dit Gina, changer, je n'ai jamais pu. Quand je suis avec un homme, je ne peux pas avec d'autres dans le même temps. Je n'ai jamais pu même quand j'étais très jeune, avec mon premier mari.

– C'est de la blague, dit Sara.

Gina se retourna. Elle avait des yeux admirables, du même vert que celui des cinéraires.

– Si tu n'aimes faire l'amour qu'avec un seul homme, alors, c'est que tu n'aimes pas faire l'amour, dit Sara.

– Je crois aussi, dit Diana.

– Vous, vous êtes des putains, dit Gina.

– Il me semble que je pourrais avec cinquante hommes, dit Sara.

– Toi peut-être, mais pas Diana, dit Gina» (Duras, 1978a, 35–36).

⁷¹ Hasta el momento, el núcleo central de las tramas de todas las novelas de Duras se desarrolla siempre marcado por los insoportables calores estivales. Esta incómoda sensación acucia los sentimientos de hastío o violencia que ya llevan en sí los personajes.

El futuro amante de Sara aparece ya desde el principio del libro, navegando en un barco al que todos los personajes ansían subir. La que menos interés tiene por pasear en el velero es precisamente Sara, pero el atractivo marino se fijará en ella desde el primer momento en que llega al pequeño pueblo de veraneo, y la cortejará sin descanso. Hacia el final de la novela Sara vivirá la experiencia de sentirse deseada por otro hombre que no es su marido, y lo que más le gustará será sentir la capacidad que aún tiene como mujer para atraer físicamente a los hombres. Antes de eso la acción transcurre lenta y parsimoniosamente, con la languidez del calor del verano, los bailes a la luz de la luna y los baños en el mar. En estos días de vacaciones todos se aburren⁷² y beben alcohol, especialmente Sara, que puede beber más de diez Campari de una sola vez. Beben para olvidar que sus vidas no les gustan, que ya no saben si quieren a sus parejas, para no preguntarse si su vida en común, vacaciones incluidas, tiene algún sentido:

«On changea vite de sujet de conversation. On parla d'autre chose. C'est-à-dire de ces mauvaises vacances. De la chaleur. D'anciennes vacances, de prochaines que l'on promettait meilleures. Des différents mérites de la montagne et de la mer, du froid et de la chaleur, soit pour les grands, soit pour les enfants. Chacun connaissait un endroit extraordinaire où passer des bonnes vacances, mais personne ne dit pourquoi il n'y était pas allé. En somme tous trouvaient naturel d'être revenus ou de rester dans cet endroit-ci. Diana fit des différences entre les bonnes vacances et les vacances ennuyeuses. Ces vacances-ci étaient-elles ennuyeuses ou désagréables ? Elles étaient plutôt désagréables» (Duras, 1978a, 206–207).

La impresión de monotonía y aburrimiento constantes se subraya con recursos de estructura formal en el texto. En la novela anterior, *Le marin de Gibraltar*, además de su gran extensión, la autora utilizaba un ritmo narrativo muy desigual. Por momentos la obra parecía un calco de las más rocambolescas novelas de aventuras, y por otros un relato psicológico centrado en el mundo interior del protagonista. En *Les petits chevaux de Tarquinia* la extensión del texto se reduce, la acción se concentra en un espacio único, y su desarrollo adquiere una presentación casi matemática. La acción transcurre en dos días, cada uno de los cuales está a su vez dividido en dos partes con la

⁷² A pesar de lo que se aburren y de estar cerca de los restos arqueológicos que dan título a la novela, ningún integrante del grupo de amigos que veranean juntos se decide finalmente a realizar la consabida visita turística (Bonnetfoy, 1980, 128).

interrupción de la siesta. Los momentos de mayor tensión argumental están protagonizados por los baños en el mar y las comidas conjuntas. Las crisis se presentan siempre en esos momentos. El lector podría imaginar que en los restantes días no descritos sucederán probablemente las mismas cosas y se repetirán las conversaciones.

La violencia, en mayor o menor medida siempre presente en los textos de Duras que hemos visto hasta el momento, no está tampoco ausente en *Les petits chevaux de Tarquinia*. Desde el comienzo y en el propio prólogo redactado por Marguerite, se hace referencia a la terrible muerte de un joven al pisar una mina que estaba en la montaña desde la segunda guerra mundial.⁷³

Los padres del muchacho buscarán sin descanso sus restos esparcidos por la ladera, y su madre se negará hasta el último momento a firmar el certificado de defunción. Es el tema de conversación de todos los veraneantes. La muerte y el amor maternal sin medida – también el de Sara por su hijo, preocupada a cada minuto por él – son de nuevo ingredientes fundamentales en la ficción. Aparece en este texto por segunda vez tras *Le marin de Gibraltar* la referencia a la contienda mundial reciente, que tomará cuerpo y protagonismo en su obra poco después – *Hiroshima mon amour*, *Abahn Sabana David*, *Aurélia Steiner*, *La Douleur*... -.

Le Square, 1955.

En 1955 se publica en Gallimard un relato que un año más tarde sería adaptado para el teatro, entre otras cosas, por el evidente predominio de las formas dialogadas: *Le Square*. El relato tiene mucho de cuento filosófico sobre las dificultades del vivir cotidiano. Dos seres que no se conocen de nada previamente, se encuentran en un banco de un pequeño parque de barrio y entablan conversación. Ella es la criada de una familia burguesa y está en el parque cuidando del niño de la casa. Él es un pequeño viajante de comercio. De manera muy atrevida, ella toma desde el principio la iniciativa de interrogar al hombre sobre su trabajo y su vida. Él parece sentirse bastante en paz

⁷³ Ya hemos visto que el agobiante calor del verano suele acompañar los momentos centrales de las tramas durasianas. Todos los elementos relacionados con el calor y el fuego llevan consigo la destrucción.

consigo mismo y de alguna manera resignado a su muy modesta vida – no tiene familia, ni casa, duerme en pensiones baratas –. Ella no. Está deseando abandonar su situación de criada de otros – no considera que lo suyo sea un trabajo, sólo una situación pasajera – y encontrar un hombre que quiera casarse con ella. Hace todo lo posible para que su futuro marido la vea, va a los bailes y procura engordar para no pasar desapercibida. No le importa como pueda ser ese individuo, sólo que la quiera como esposa. La familia para la que trabaja la explota, pero ella lo prefiere así, para que su trabajo no llegue a ser tan llevadero que se acostumbre, que se acomode a él y renuncie a su sueño de matrimonio. Esta mujer recrimina constantemente al pobre viajante porque éste no parece muy a disgusto con su situación y ve muy difícil cambiarla. Ninguna de las razones que él le presenta para no renegar de su trabajo – conoce sitios muy hermosos, gente nueva – son suficientes para ella. Nada diferente de su férrea voluntad de mudar de vida le vale, y no admite que a nadie le pueda valer la suya, mucho menos a un pobre comerciante solitario. Sin embargo lo único que hace para cambiarla es esperar el momento en que un hombre se fije en ella y la “saque” de su situación de criada convirtiéndola en su esposa.⁷⁴

Cuando el parque se cierra los dos se despiden, y la autora no deja en el texto el más mínimo indicio de que alguna de estas dos vidas vaya a cambiar.

Una obra de transición entre ciclos.

Un año antes de la publicación de *Le Square* había aparecido también un libro de Marguerite Duras que recopilaba varios relatos bajo el título del primero de ellos, *Des journées entières dans les arbres*. Estos textos presentan una difícil clasificación dentro del ciclo narrativo en el que incluimos a sus contemporáneas debido a lo variado de sus temas. Repasamos ahora esta obra que reúne en un mismo libro textos elaborados en momentos diferentes de la vida de la autora.

⁷⁴ «À la différence des bonnes de Genet, elle ne songe pas à se révolter, mais met tout son espoir, nous l'avons vu, dans l'attente du sauveur qui consentirait à l'épouser. Mais c'est cette attente même, une attente qui, par delà son cas personnel, symbolise sans doute l'espérance révolutionnaire (car elle précise, simultanément, qu'elle est inscrite à un syndicat et à un parti), que lui reproche à juste titre le voyageur. [...] Ce qui à travers elle est dénoncé, c'est donc bien le caractère démobilisateur d'une espérance révolutionnaire qui subordonne toute modification à un événement futur, et qui conduit dans le présent à la passivité, à l'attentisme et en définitive à une aliénation plus grande» (Corti, 1986, 93-94).

Des journées entières dans les arbres, 1954.

En 1954 se publican varios relatos en Gallimard bajo el título *Des journées entières dans les arbres*, que era uno de ellos. Los otros son *Le Boa*, *Madame Dodin* y *Les chantiers* – de este último texto partirá años más tarde para redactar *Détruire, dit-elle* –. Con *Des journées entières dans les arbres* vuelve a la escena literaria durasiana Marie Legrand. Ella y su hijo mayor son los modelos para crear a una vieja y rica dama que hizo su fortuna en las colonias y que, sabiéndose próxima a morir, viaja a París para volver a ver a su hijo más querido. Éste vive miserablemente con una joven a la que no ama, y los pocos ingresos que tiene los consigue haciendo beber y cortejando a señoras solitarias que frecuentan los bares nocturnos. Casi todo lo que gana lo gasta jugando. No siente ningún cariño por su madre, que dice haber venido a París para comprar la cama en la que morirá. El hijo desea su muerte – la herencia puede ser importante – y, mientras tanto, le roba mientras duerme sus pulseras de oro que en la misma noche perderá en el juego. Al final del relato la madre vuelve a su casa, una hacienda con una pequeña fábrica en las colonias, sin enterarse del robo que ha sufrido, y sin la cama, pero con el mismo amor y el mismo orgullo por un hijo tan especial que de pequeño, en vez de ir a la escuela, se pasaba el día subido a los árboles. En 1965 Jean-Louis Barrault adaptará este texto para el teatro y lo llevará a escena.

Le Boa es también un relato que parte de la supuesta biografía de Marguerite. En él cuenta como en su adolescencia vivió en una pensión para jóvenes estudiantes en Saigón, regentada por una vieja y solterona dama llamada Mlle Barbet. Su madre hacía grandes esfuerzos para pagar las mensualidades de la pensión y no podía tampoco visitarla los domingos, día que las otras residentes pasaban con su familia, novios o amigos. La señora Donnadieu pagaba a la señorita Barbet para que acompañase a su hija los domingos. Y ésta la llevaba de paseo y a visitar, entre otras cosas, el zoológico. Todo de entrada gratuita. En el zoológico los domingos el mayor espectáculo era ver como una serpiente boa devoraba a un pollo vivo. Esta visión subyugaba a la joven pensionista, que no veía en él ningún tipo de crimen, sino un acto plenamente acorde con la naturaleza, una especie de comunión física y natural entre animales. Marguerite igualará esta entrega del pollo a la boa a la entrega sexual entre los humanos,

pareciéndole estar ambas en una perfecta armonía con sus respectivas naturalezas. Sin embargo Mlle Barbet no participa de esta armonía. Todos los domingos al volver del paseo obliga a la joven a verla casi desnuda, cubierta apenas con una lujosa lencería que dice ser su mayor placer, al tiempo que se lamenta de su estéril existencia sin un hombre.⁷⁵

La joven no soporta el olor de la dueña de la pensión, y compara la pureza del acto de devorar a su presa que realiza la enorme serpiente con la podredumbre de una mujer estéril que nunca compartió su cuerpo con nadie. *Le Boa* es un canto a la sexualidad, a la maternidad. Los pechos de una mujer están ahí para ser vistos y deseados por un hombre, tocados, y para alimentar a los hijos. De no ser así el cuerpo se pudre y exhala un olor mucho más nauseabundo que el producido por el asesinato del inocente pollo.

*Madame Dodin*⁷⁶ está inspirado en la portera del inmueble parisino donde vive Marguerite Duras. Ella es la protagonista, y la escritora cuenta su obstinado desprecio por una de las tareas que realiza: verter diariamente la basura de los vecinos. Mujer de carácter más que difícil, no se cansa de insultar a todo aquel que deposita sus restos de la vida diaria en el cubo de la portería que ella debe vaciar cada mañana. La narradora comprende la difícil convivencia de su portera con el olor que desprende la basura, pero también afirma que la basura viene de la vida, de alimentarse para evitar la muerte, sólo los muertos ya no desprenden basura. La señora Dodin está apoyada en su cruzada contra sus “sucios” vecinos por Gastón, el barrendero que limpia las aceras del barrio. Duras reproduce magistralmente el habla de estos personajes – un francés casi irreconocible por su argot y sus elipsis fonéticas–, al tiempo que se coloca ética y vitalmente de su lado.⁷⁷

Gastón se hunde sin remedio en el alcohol al no vislumbrar más vida que la de barrer siempre las mismas calles. Hombre al que le gusta leer, su única ilusión es pasar unos días en un pueblo del mediterráneo – en el que no hace falta barrer, porque la brisa

⁷⁵ «Le boa dévorait et digérait le poulet, le regret dévorait et digérait de même la Barbet» (Duras, 1997a, 391).

⁷⁶ Este relato apareció por vez primera en una versión algo diferente en la revista que Sartre dirigía, *Les Temps modernes*, en el número 79 de mayo de 1952 (Duras, 1997a, 381).

⁷⁷ Duras comprende incluso el recelo por la política de su portera, en una época en la que la escritora era una ardiente comunista: «Les communistes, c'est du pareil au même que les curés, sauf qu'ils disent qu'ils sont pour les ouvriers. Ils répètent la même chose, qu'il faut être patients, alors, il y a pas moyen de leur parler» (Duras, 1997a, 405). Creemos que es la misma portera a la que se refiere Vila-Matas en su libro *París no se acaba nunca*.

del mar lo limpia todo – tomando el sol. Sabe que nunca lo conseguirá. La señora Dodin trabaja como una esclava para sacar adelante a sus hijos y, cuando lo logra, está tan cansada que sólo quiere estar sola:

«C'est aussi son amitié avec Gaston qui l'a, sinon détachée de ses enfants, du moins éloignée d'eux. Elle ne désire pas les voir, ils l'ennuient. Elle les a très bien élevés. Son mari buvait son salaire, et pour eux elle a travaillé en usine pendant quinze ans. Le soir, l'usine n'y suffisant pas, elle faisait des lessives.

– J'en ai tellement fait pour eux, explique-t-elle, que j'en suis dégoûtée. Tout ce que je leur demande, c'est de me ficher la paix» (Duras, 1997a, 430).

Les chantiers es un relato con narrador masculino. El protagonista, alojado en un hotel de vacaciones, cuenta su lenta, parsimoniosa y casi exasperante para el lector conquista de una joven también de vacaciones en el mismo lugar. El narrador se fija en ella por un hecho trivial que va adquiriendo a sus ojos una importancia decisiva. La mujer no acude a cenar a la hora habitual en el hotel porque se queda ensimismada viendo una obra en construcción cercana. En ella se está levantando un muro que rodeará un cementerio.

Preocupado, porque no entiende qué la puede retener por esa zona sin aparente interés y ya muy oscura en las últimas horas de la tarde, el protagonista renuncia también a su cena y va a buscarla. Los dos cruzan unas pocas palabras intrascendentes, pero a partir de ese momento él no dejará de vivir pendiente de los movimientos de la joven, quien, sin embargo, parece ignorarlo durante varios días. Él está convencido de que ha descubierto en la mujer uno de sus momentos más íntimos y que esto los va a unir para siempre⁷⁸. Ha tenido la fulminante premonición de un futuro en común con ella – el durasiano “coup de foudre” - Hacia el final del relato es la joven quien se impacienta, porque el momento de su entrega definitiva a él es demorado de manera

⁷⁸ Pura Cancina en su estudio sobre la escritura durasiana destaca la recurrencia de este tipo de encuentros fortuitos que marcan a los principales protagonistas de las obras de la autora: «Joyce epifaniza momentos delicados y evanescentes. Con sus epifanías compone estampas narrativas que siempre tienen un punto de sinsentido del que sólo él tiene la clave. [...] En Marguerite Duras constatamos que muchos de sus personajes han nacido de encuentros fortuitos plenos de sentido enigmático, o a partir de alucinaciones. Pero la diferencia está en lo que aquí se aborda [...], es la cuestión de la mujer, que como imposible, permanece extraña, extranjera a todo lo que desde el lado hombre se pueda pensar de ella» (Cancina, 1990, 148). La visión de la mujer que se adentra en el bosque marcará la vida de este hombre que, por otra parte, nunca llegará a conocer plenamente a la misteriosa joven.

concienzuda por quien al principio vivía sólo para observarla. Los dos saben que de alguna manera acabarán juntos, pero prefieren alargar el reencuentro definitivo.

Tercer ciclo narrativo: peculiares aventuras amorosas.

Moderato cantabile (1958), *Dix heures et demie du soir en été* (1960) y *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) presentan en sus tramas la aparición de una historia sentimental marcada por la pasión y que irrumpe de manera traumática en la vida de los protagonistas de estas novelas. El desenlace de la historia para cada uno de ellos quedará como un enigma que el lector deberá resolver.⁷⁹

Moderato cantabile, 1958.

La siguiente novela de Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, sale en 1958 en una editorial diferente a la que siempre había publicado: Éditions de Minuit.⁸⁰

El protagonismo de la obra sigue siendo femenino, y algunos de sus rasgos son reconocibles. Anne Desbaredes es una joven madre burguesa aburrida de su propia existencia, que combate diariamente con un hijo al que no le interesan las clases de piano – de ahí el título musical de la novela –:⁸¹

«← Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition? Demanda la dame.

– Moderato cantabile, dit l'enfant.

La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition.

– Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile?

– Je ne sais pas» (Duras, 1991a, 7).

⁷⁹ El guión publicado de *Hiroshima mon amour* es contemporáneo de estos textos y participa de los mismos elementos temáticos que las obras narrativas de este ciclo.

⁸⁰ En este cambio influyen el cansancio de su larga relación con Gallimard, editorial para la que trabajaban Robert Antelme, Dionys Mascolo, y algunos de sus más allegados amigos, de los que de alguna manera quiere distanciarse, pues ha comenzado su relación con Gerard Jarlot, a quien ha dedicado esta novela. También tuvo que ver su nueva amistad con Robbe-Grillet, que era editor de Minuit y que admira la obra de Duras. Un primer esbozo de esta novela había sido publicado en la revista *Les Lettres nouvelles* y, entusiasmado por este texto, Robbe-Grillet había propuesto a Marguerite algunos cambios e impulsado su publicación (Adler, 1998, 323).

⁸¹ Marguerite Duras afirmó en múltiples ocasiones la coincidencia temporal de esta historia de ficción con la vivida por ella para arrastar a su hijo diariamente a sus clases de piano (Ver Adler, 1998, 322).

Un día en que madre e hijo salen de su habitual clase de piano ven en un café a una mujer que acaba de ser asesinada por su amante, quien la sostiene todavía en brazos musitando su amor por ella. Esta mujer muerta y su historia previa se convierten en una obsesión para la aburrida Anne, que ya no hará otra cosa que pensar en lo ocurrido e investigar los antecedentes. Vuelve casi diariamente al café en que sucedió el crimen. En este local, frecuentado únicamente por obreros, comparte mesa y muchos vasos de vino con Chauvin, un empleado de la fábrica de su marido que parece conocerla muy bien, a base de observarla por las noches a la luz de la ventana de la habitación de Anne. También parece conocer la historia de la gran casa en la que la protagonista vive, en una perpetua sensación de soledad y miedo:

«— Beaucoup de femmes ont déjà vécu dans cette même maison qui entendaient les troènes, la nuit, à la place de leur cœur. Toujours les troènes y étaient déjà. Elles sont toutes mortes dans leur chambre, derrière ce hêtre qui, contrairement à ce que vous croyez, ne grandit plus» (Duras, 1991a, 43).

Si la complejidad del mundo femenino es reconocible en la obra anterior de Duras, así como la esposa burguesa, acomodada y hastiada que bebe para afrontar el día a día — ya la hemos visto en *Les petits chevaux de Tarquinia* —, hay un estilo constructivo en la novela novedoso en la obra de su autora y que a partir de aquí usará hasta llegar a ser definitorio en ella. Es el lector quien tiene que decidir lo que ocurre realmente: ¿Qué significa todo lo que cuenta Chauvin sobre la historia de la casa de Anne?, ¿por qué Anne visita compulsivamente ese mismo bar que frecuenta Chauvin, ¿hai alguna relación entre ellos? Chauvin no tiene más datos sobre la muerte de la mujer en el bar que la propia Anne. Ante las insistentes preguntas de ésta, el hombre se limita a “imaginar” lo que pudo sucederles, lo que ambos sentían. Pero, como él mismo afirma, no está seguro de nada, ni siquiera de lo que ha visto de Anne a través de su ventana. ¿Por qué lo busca entonces Anne? Y, sobre todo, ¿Por qué esta historia de amor y muerte obsesiona así a una esposa de vida acomodada?

El narrador de la obra tampoco ayuda nada a desentrañar estas cuestiones, pues adopta, en la mayor parte del texto, un punto de vista objetivo y neutral. Casi todos los críticos de la obra comparten esta idea. Escuchemos por ejemplo a Odile André:

«Dans *Moderato cantabile*, le narrateur occupe, la plupart du temps, la position d'un témoin extérieur. Il se borne, dans l'ensemble, à rapporter ce que pourrait voir ou entendre quelqu'un qui assisterait aux différentes scènes autour desquelles s'organise l'histoire : leçons de piano, rencontres au café, dîner dans la maison d'Anne. Il y a un point de vue purement extérieure et donc limitée des faits» (André, 1989, 66–67)

Jost en su estudio *L'œil-caméra. Entre film et roman* desmiente sin embargo la pretendida focalización narrativa externa que preside el texto:

« “La plainte d'Anne Desbaredes reprit, se fit plus forte. Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle” ».

Le choix de ce passage de *Moderato cantabile* ne me paraît pas très convaincant : comment le narrateur pourrait-il dire “il comprit” s'il n'était dans la tête du personnage. Manifestement, la “caméra” a accès à la vie intérieure» (Jost, 1987, 106).

Salvo pequeñas intervenciones del tipo que detecta Jost, en la mayor parte del texto se narra lo que cualquiera que escuchase en el bar las conversaciones de los protagonistas podría saber. Nada más. La novela no tiene ningún tipo de presentación expositiva de los hechos ni de los personajes. De estos últimos apenas sabemos lo que de sus diálogos se deduce – igual que ocurría en *Le Square* -. Las informaciones que intercambian están a su vez llenas de omisiones y sobreentendidos, de alusiones vagas que no permiten al lector esclarecer plenamente en qué consiste la relación que ambos mantienen.⁸²

Con esta disposición narrativa la autora otorga al receptor de esta obra un papel activísimo como co-creador del texto y su trama. Es él quien debe decidir qué ocurre en la novela y qué elementos de los presentados son sustanciales. Adler lo explica así:

«Autant de lectures, autant de créations. Un texte n'appartient qu'au lecteur qui s'empare. L'auteur disparaît devant cette appropriation. Pour la première fois, Duras met en place un dispositif qu'elle utilisera ensuite beaucoup, et dont elle abusera quelquefois, celui du lecteur voyeur. Elle donne les

⁸² La narración da sin embargo toda clase de indicios sobre el escaso futuro en común que aguarda a Anne y a Chauvin. Corti ve en ello una alusión a la lucha de clases : «L'échec final de cette rencontre, l'avortement de l'adultère, n'en mettent que mieux en évidence le symbolisme sociologique et politique de l'œuvre. Celle-ci illustre ce que l'on pourrait appeler les difficultés, voire l'impossibilité de l'adultère en Province, et spécialement dans les circonstances présentes. À la première transgression, celle des liens du mariage, s'en ajoute ici une seconde, peut-être plus grave, liée à la différence des milieux» (Corti, 1986, 119).

éléments du puzzle mais ne l'assemble pas. Le récit achevé, il faut le reprendre pour rechercher les signes. Mais toujours des pièces manquent» (Adler, 1998, 326).

Dix heures et demie du soir en été, 1960.

Dos años más tarde vuelve a publicar en Gallimard otra novela, *Dix heures et demie du soir en été*. Volvemos al verano y al calor, pero aquí se cambia la Italia mediterránea por la meseta española. Una pareja, Maria y Pierre, de vacaciones con su hija pequeña Judith y una amiga, se ven reclusos en un hotel por causa de una fuerte tormenta. En el pueblo en que están refugiándose del mal tiempo, un marido engañado, Ricardo Paestra, ha matado a su mujer y al amante de ésta, Toni Perez. La novela comienza con el relato de este suceso. Maria ve a Ricardo una noche en un tejado desde su ventana, la misma ventana desde la que contempla a las diez y media de la noche como su marido hace el amor con Claire, la mejor amiga de la pareja que los ha acompañado en este viaje. Maria no va a hacer absolutamente nada para evitar la relación amorosa entre Pierre y Claire, la presentía, casi la había propiciado, y no siente los celos que se le suponen a una esposa doblemente engañada, por su marido y por su mejor amiga. Sin embargo sí va a actuar decididamente para salvar a Ricardo Paestra de la policía que lo persigue como asesino. Convencerá al sorprendido fugitivo de que quiere ayudarlo y lo llevará en coche hasta un paraje lejano en el que esconderse. No hace nada como esposa burlada, pero ayuda activamente a otro esposo engañado. Su actuación ha librado a Ricardo de la justicia, no obstante no lo librará de la muerte. Cuando Maria lo va a buscar al lugar donde lo había dejado el día anterior, lo encuentra muerto. El dolor por la pérdida de la mujer que ama le ha llevado al suicidio.

El personaje de Maria, aunque no de manera explícita, focaliza la narración – recordemos que el concepto de focalización fue enunciado por vez primera por Genette (1972) -. Nunca asistimos – como en los casos de *La vie tranquille* o *Le marin de Gibraltar* – a la exposición de un yo que asume todo el peso de lo relatado. Aparentemente, tenemos un narrador en tercera persona que nos va relatando lo que ocurre. Pero en ningún caso este narrador sabe más de lo que observa o piensa la propia Maria, desconoce cualquier dato que no pase por lo conocido o supuesto por ella. De este modo el lector se va implicando en los hechos al tiempo que lo hace la

protagonista, y comparte con María sus sensaciones. La percepción del paisaje, del entorno, que está deliberadamente alejado de lo pintoresco o de una descripción realista de los lugares e itinerarios recorridos, es la de la protagonista:⁸³

«Le couchant est au bout de l'avenue principale de la ville. C'est la direction de l'hôtel. Il n'est pas quand même aussi tard qu'on pourrait le croire. L'orage a brouillé les heures, il les a précipitées, mais voici qu'elles réapparaissent à travers l'épaisseur du ciel, rougeoyantes. [...]

Le couchant s'est de nouveau couvert. Une nouvelle phase de l'orage se prépare. Cette masse océanique, bleu sombre, de l'après-midi s'avance lentement au-dessus de la ville. Elle vient de l'est. Il fait juste assez de lumière encore pour voir sa couleur menaçante. Ils doivent toujours être à l'orée du balcon. Là, au bout de l'avenue. [...]

Judith, cette fois, ne revient plus. Elle regarde des enfants qui jouent pieds nus dans les caniveaux de la place. Une masse d'eau argileuse circule entre leur pieds. Cette eau est d'un rouge sombre, du même rouge que la pierre de la ville et que la terre environnante. Toute la jeunesse est dehors, sur cette place, sous les éclairs et les grondements incessants du ciel. On entend des chants sifflés de jeunes gens qui percent le tonnerre de leur douceur.

Voici l'averse. L'océan est déversé sur la ville. La place disparaît. Les galeries se remplissent. On parle plus fort dans le café pour s'entendre. On hurle, parfois. Et les noms de Rodrigo Paestra et de Perez» (Duras, 1997a, 651).

Maria, recién llegada al pueblo después de horas de coche bajo la tormenta, ha dejado a su marido y a Claire en el hotel y se ha refugiado con su hija en un bar. Bebe sin medida varias “manzanillas” – y no de las de infusión – mientras un cliente la observa atentamente para luego intentar ligar a esta extranjera que parece tan familiarizada con el alcohol. Está muy asustada, pero no se nos dice si es éste el motivo de su desenfreno alcohólico. Sus temores se transmiten en esta descripción del pueblo amenazado por una tormenta que se magnifica equiparada con el océano, en su pérdida del sentido del tiempo. Su temor no le impide pensar en qué estarán haciendo Pierre y

⁸³ «Dans *Dix heures et demie*, l'Espagne n'est pas évoquée pour elle-même mais parce-qu'elle permet au lecteur de mieux comprendre les événements et les personnages dont elle ne se désolidarise pas. [...] Selon toute vraisemblance, le roman se déroule en Castille ou dans la Castille – La Manche. Les chemins suivis sont capricieux. De fait, Marguerite Duras paraît rassembler toutes ses mémoires d'Espagne. Une même phrase, deux fois reprise à l'identique, dessine un tracé : “C'est la route de Madrid. La plus grande de l'Espagne. Monumentale, droite, elle avance” [...] Mais rien n'indique où circulent les voyageurs qui visitent le pays depuis neuf jours. [...] La couleur locale ne retient pas l'écrivain. Si elle se fait jour c'est à contre-emploi. Le rappel constant de la manzanilla ou du xérès, vins andalous, n'est pas sans rapport avec le danseur solitaire de l'épilogue. Entouré de femmes en robes de gitane, il évoque le flamenco. Unissant au fond castillan le folklore du Sud, il introduit le cliché vers quoi va le goût des touristes» (Blot-Labarrère, 1999, 31–34).

Claire en el hotel, ni dejar de vigilar atentamente a su hija, que juega en un lodazal marcado por el color de la sangre.

La percepción del tiempo que transcurre también está regida por Maria. Una vez pasada la tormenta inicial, la protagonista va a vivir pendiente de dos posibles desenlaces: el de la relación de Pierre con su amante y del destino de Ricardo. Todo lo relatado se organiza en función de estas dos historias que preocupan a Maria, y su ritmo está marcado por la vivencia personal que tiene de ellas.⁸⁴

La acción se encamina siempre hacia delante. Excepto en una ocasión. El recuerdo de sus vacaciones con Pierre en Verona, símbolo del amor gracias a Romeo y Julieta, le trae el dolor por una felicidad que cree irremediablemente perdida⁸⁵. Sin embargo, en el capítulo final y a pesar de su infidelidad con Claire, Pierre también se acuerda de Verona, sigue amando y deseando a Maria y debe ser esta última la que le diga que su relación ha terminado:

«– Tu es dans ma vie, dit-il. Je ne peux plus me contenter de la seule nouveauté d’une femme. Je ne peux pas me passer de toi. Je le sais.

– C’est la fin de notre histoire, dit Maria. Pierre, c’est la fin. La fin d’une histoire.

– Tais-toi.

– Je me tais. Mais, Pierre, c’est la fin.

Pierre s’avance vers elle, lui prend le visage dans les mains.

– Tu es sûre.

Elle dit que oui. Elle le regarde dans l’épouvante.

– Depuis quand ?

– Je viens de m’en apercevoir. Peut-être depuis longtemps.

On frappe à la porte. C’est Claire.

– Vous tardiez, dit-elle – elle est pâlie tout à cop. – Vous venez?

Ils viennent» (Duras, 1997a, 724).

⁸⁴ Christiane Blot-Labarrère (1999, 152) reproduce en su estudio crítico de la obra unas declaraciones de Marguerite Duras sobre como la novela fluye desde las sensaciones de Maria: «C’est un roman climatique, tout en considérations sur le temps. Il est deux fois plus long que les autres. Ce n’est plus un roman silencieux, comme *Moderato*. J’ai osé écrire les humeurs des gens, qui étaient seulement supposées jusque-là. C’est la leçon d’*Hiroshima*, je crois, ce film m’a donné un peu de courage : j’avais une sorte de pudeur malade à m’exprimer. Il me semble que cette fois-ci j’ai osé être lyrique [...]. Maria aussi est une terrible empoisonneuse ! Toujours à la traîne, toujours dans les bistrots, se levant tard, toujours embarquée... [...] Pour l’instant, je suis avec Maria, mais cela va me passer. Maria : l’alcool, l’âge et une sorte de désespérance consentante...».

⁸⁵ « Pour elle, désormais le bonheur appartient au passé, ni à l’avenir ni au présent. Au fond, le seul vrai paradis est le paradis perdu » (Blot-Labarrère, 1999, 75).

Éste podría ser el desenlace de la novela, una conclusión bastante ambigua, por otra parte. Pero en un párrafo final que sigue a este texto citado, la autora añade separadamente otro que nada parece tener que ver con la narración anterior. En él se describe un tablao flamenco lleno de turistas en el que se encuentran también Maria, Pierre y Claire. De nuevo juntos como no lo han estado desde el inicio de la trama, ¿seguirán así? Es imposible saberlo. Al inicio de este mismo capítulo la voz narradora dice que Maria deseaba compartir el amor que nacía entre Pierre y Claire:

«Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue, en somme depuis le jour où, elle, elle l'inventa, à Vérone, une certaine nuit» (Duras, 1997a, 717).

Recuperar aquellos momentos de pasión viviéndolos a través de una nueva pareja, sin los celos, porque lo que importa es volver a experimentar el mismo arrebatado sentimiento de entonces. Pero el bailador de flamenco que protagoniza el espectáculo, la ficción, para los turistas, lleva en su rostro una triste máscara representando la felicidad del amor. No es improbable que esta felicidad se resuelva también en mera ficción, en una ilusión que los protagonistas, igual que todo el mundo, buscan desesperadamente:

«Quand l'homme cesse de danser l'orchestre joue des pasos dobles et l'homme les chante dans un micro. Il a, plaqué sur le visage, tantôt un rire de craie, tantôt le masque d'une ivresse amoureuse, langoureuse et nauséuse qui fait l'illusion des gens.

Dans la salle, parmi les autres, entassés comme les autres, Maria, Claire et Pierre regardent le danseur» (Duras, 1997a, 724).

L'après-midi de Monsieur Andesmas, 1962.

L'après-midi de Monsieur Andesmas⁸⁶ es su siguiente novela. Su protagonista es un hombre ya viejo, muy rico, solitario, y que sólo tiene y ha tenido un amor en la vida, su hija más pequeña Valérie. Duras escoge en esta novela la perspectiva de un narrador con total omnisciencia para hacer llegar al lector los pensamientos y preocupaciones del señor Andesmas, mientras éste aguarda inútilmente la llegada de su hija pequeña⁸⁷. Durante este tiempo de espera desde su casa – que ha comprado pensando en los gustos de Valérie – contempla un bosque y un estanque sombríos que le atemorizan, y recibe la visita de un perro – la atención se focaliza en él en el comienzo del relato –, de una niña extraña y de una mujer pesarosa. También está pendiente de que llegue un contratista que le va a construir una terraza, pero éste no vendrá – ¿Está con su hija Valérie? –.⁸⁸

El señor Andesmas reflexiona melancólicamente sobre el próximo final de su vida, solo, enfermo y abandonado por todos, a pesar de ser un hombre millonario en dinero. Como es ya habitual en la obra narrativa de Marguerite Duras, la naturaleza que rodea a los personajes refleja y transmite su estado de ánimo. El señor Andesmas siente miedo al contemplar el bosque y su estanque próximos. A medida que transcurre la novela se va haciendo de noche y la oscuridad lo amenaza todo, del mismo modo que el viejo protagonista está cercado por la soledad y la muerte:

«Oisif, et seul, M Andesmas regardait ce qu'il était définitivement devenu, avec ennui. Du chemin, toujours, rien ne venait. De l'endroit où il était maintenant, il aurait pu revoir, s'il l'avait désiré, l'auto noire de Valérie, stationnée.

⁸⁶ El apellido Andesmas es una contracción de Antelme, Des Forêts y Mascolo, sus dos maridos y uno de sus mejores amigos. En 1966 la L.O.R.T.F. emitió una adaptación radiofónica de esta novela en la que participó la actriz de origen gallego María Casares (Brunel, 1970, 60).

⁸⁷ Esta preocupación del viejo padre por la más pequeña – y querida – de sus hijas aparecía también en el personaje del viejo Eolo de *Le marin de Gibraltar*. Su hija Carla ocupaba todos sus pensamientos y pasaba las noches vigilando que no se marchase al baile con desconocidos.

⁸⁸ Enrique Vila-Matas en su novela *París no se acaba nunca* relata como Marguerite le contó este pasaje en el que el protagonista espera al constructor. «Estando en Key West, ya descalificado y expulsado del concurso de dobles de Hemingway, me dio por pensar, con cierta intensidad, en Marguerite Duras y sobre todo en la tarde de Neauphle-le-Château en la que, al contarme la pálida pero intensa trama de su novela *La tarde de M. Andesmas*, ella misma se convirtió en ese libro. Si es verdad que nos convertimos en las historias que contamos sobre nosotros mismos, eso exactamente es lo que le ocurrió a Marguerite aquella tarde, ella se convirtió en esa historia que transcurre en una plataforma a media colina desde la que, anciano e inmóvil, M. Andesmas, alcanzando sólo a ver el borde de un abismo lleno de luz que atraviesan los pájaros y reposando en un sillón de mimbre, espera a Michel Arc. Es la historia de una espera, de la espera de la muerte, tal vez. Hace calor» (Vila-Matas, 2003, 25).

Mais, raconta-t-il, il ne put pendant un moment ni regarder cette auto noire de Valérie, ni penser à l'enfant. Ces souvenirs l'entouraient, enchaînés l'un à l'autre, dans une coexistence qui fut pendant un long moment égale à ses yeux. Il savait qu'il ne pourrait envisager ni la blondeur de Valérie ni la folie de l'autre enfant trahie sans s'épouvanter pareillement. Même les arbres, M Andesmas ne les regardait pas, qui participaient eux aussi si innocemment de ce même sort inconcevable d'exister cet après-midi.

M Andesmas se regardait lui-même. Et dans son propre spectacle il trouva du réconfort. Celui-ci l'emplissait d'un dégoût irréversible et sûr» (Duras, 1996a, 53-54).

Si en las dos novelas anteriores que forman este ciclo el lector asistía a la crisis de una relación de pareja por la irrupción de acontecimientos y personajes nuevos que desequilibran unos matrimonios que ya sufrían un considerable desgaste, en esta última la relación que amenaza con romperse es filial. El constructor que no aparece para tratar con el señor Andesmas las obras de una nueva terraza está probablemente en el pueblo con Valérie. El futuro de ésta con su padre es más que dudoso.

Cuarto ciclo: Lol, Anne-Marie Stretter y las indias.

1975 es el año de *India Song*. Pero varios textos están relacionados con esta obra. En primer lugar *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1965), *L'Amour* (1971), que son sus matrices literarias. También un guión radiofónico. *India Song* fue en principio un texto de teatro escrito en agosto de 1972 para el "Atelier de création radiophonique de France Culture". Un año después una trama similar da origen a la película, dirigida y escrita por Duras, *La Femme du Gange* (1973).

En 1974 se rueda la película *India Song*, estrenada en 1975. Un año después su autora y directora filmará *Son nom de Venise dans Calcutta desert* (1976), con la misma banda sonora de *India Song*.⁸⁹

India Song retoma una parte de la trama argumental y de los personajes de *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), de *Le Vice-Consul* (1965) y de *L'Amour* (1971). Como indica Noguez: .

⁸⁹ «Marguerite Duras procède souvent ainsi – qu'on se souvienne du *Square* ou de *Des journées entières dans les arbres* –, "délogeant", "déplaçant" personnages ou voix d'un moyen d'expression vers l'autre. On aurait cependant tort de voir là des adaptations ou des transcriptions. C'est un même texte, poursuivi, repris, obsessionnellement repris, c'est l'épuisement des mêmes fantasmes» (Noguez, 2001a, 57).

«Simplement, son centre irradiant – le bal d’S. Thala –, directement présent dans *Le Ravissement*, est évoqué de biais, en creux, *autour* dans *La Femme du Gange*, et presque estompé dans *Le Vice-consul*, *India Song* et *Son nom de Venise*, où un autre bal, le bal de l’Ambassade de France à Calcutta, le supplante. Et de même les Indes : très épisodiquement nommées dans *Le Ravissement*, elles prennent ensuite la place des lieux de l’Atlantique ou de la Manche – S. Thala, T. Beach, U. Bridge – où s’ancrent ce roman et *L’Amour*, et *La Femme du Gange*» (Noguez, 2001a, 57–58).

Veamos cada una de estas obras por orden cronológico de edición.

Le ravissement de Lol V. Stein, 1964.

En 1964 se publica en Gallimard *Le ravissement de Lol V. Stein*, la novela que marca un antes y un después en su trayectoria literaria.⁹⁰

La protagonista o su historia reaparecerán una y otra vez en sus obras posteriores, y queda definitivamente enunciado uno de los ejes temáticos fundamentales en los textos de Duras: el trío amoroso, y en ese trío la mujer que contempla, en estado de éxtasis, como el hombre que ama se va con otra. El tema ya se había visto en *Dix heures et demie du soir en été*, pero esta vez se convierte en el centro obsesivo de la novela. En el transcurso de un baile de verano en T. Beach, Lola Valérie⁹¹ Stein asiste, petrificada, a la marcha y abandono de su prometido, Michael Richardson⁹², con otra mujer, Anne-Marie Stretter. Michael conoce a Anne-Marie en el baile; desde que la ve

⁹⁰ Según Laure Adler, la novela fue en origen un encargo para el teatro que le hizo a Marguerite Peter Brook: «Elle commence un texte, au départ une commande de Peter Brook. Marguerite se jette donc dans ce qu’elle appelle un exercice. Brook lui a proposé un plateau de théâtre “pour que j’y fasse n’importe quoi, ce qui me viendrait à l’esprit”. Alors elle commence à écrire une conversation entre deux personnes, pour deux actrices qu’elle aime, Loleh Bellon et Tatiana Moukhine. “J’entends leurs voix en écrivant, je ne sais pas où je vais. C’est très amusant”. Seuls les deux prénoms subsisteront. Car le texte devient vite récit et s’appellera longtemps L’homme de Town Beach. Loleh deviendra Lol. [...] Dans l’évanouissement de ses certitudes, Marguerite Duras achève, au cours de l’été 1963, face à la mer, *Le ravissement de Lol V. Stein*» (1998, 383).

⁹¹ «V: Initiale de Valérie. Jacques Hold décline le nom complet de Lol, comme un signe de connivence, la première fois où il se trouve seul avec Lol : “Lola Valérie Stein”. Elle répond “Oui”. Dans le reste du roman, le prénom de Valérie reste caché : un blanc dans le nom de Lol. Et son nom mutilé est celui qu’elle choisit de “se donner”. Pourtant, ce prénom secret de Valérie établit une continuité dans l’œuvre durassienne, en créant des liens avec *L’après-midi de Monsieur Andesmas*, roman paru juste un an avant *Le Ravissement*, en 1962. Lol, grâce à ce nom, trouve une sœur intertextuelle dans la très blonde – la blondeur extrême éblouit et rend presque invisible – Valérie Andesmas, l’absente du roman, la ravisseuse de Michel Arc, l’abandonneuse de Monsieur Andesmas, son père impotent qui l’attend en vain, tout un long après-midi sur une terrasse» (Borgomano, 1997, 25).

⁹² En origen “l’homme de T. Beach”, lugar en el que se desarrolla el baile y donde los padres de Michael Richardson tienen una casa.

allí su semblante cambia y parece un hombre envejecido. Lol sabe que algo va a pasar, pero no hace nada para impedirlo. Michael y Anne-Marie apenas intercambian palabras, bailan y ya no pueden dejar de hacerlo, incluso cuando la música ya ha cesado. Lol asiste a este baile infinito extasiada, contemplando la escena escondida detrás de unas plantas y acompañada por su inseparable amiga desde la infancia, Tatiana Karl:

«Qui avait pu prévenir la mère de Lol de ce qui se passait au bal du casino de T. Beach cette nuit-là ? Ça n'avait pas été Tatiana Karl, Tatiana Karl n'avait pas quitté Lol V. Stein. Était-elle venue d'elle-même ? [...]

Quand la mère découvrit son enfant derrière les plantes vertes, une modulation plaintive et tendre envahit la salle vide.

Lorsque sa mère était arrivée sur Lol et qu'elle l'avait touchée, Lol avait enfin lâché la table. Elle avait compris seulement à cet instant-là qu'une fin se dessinait mais confusément, sans distinguer encore au juste laquelle serait. L'écran de sa mère entre eux et elle en était le signe avant-coureur. [...]

Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. Elle avait supplié Michael Richardson de la croire. Mais comme ils continuaient à marcher – on avait essayé de l'en empêcher mais elle s'était dégagee – elle avait couru vers la porte, s'était jetée sur ses battants. La porte, enclenchée dans le sol, avait résisté.

Les yeux baissés, ils passèrent devant elle. Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie» (Duras, 1997a, 746–747).

Desde este baile y tras la marcha definitiva de Michael, Lol ha vivido en un estado de somnolencia permanente. Se ha casado con Jean Bedford, ha tenido tres hijos con él, pero parece manifestar una indiferencia casi total por todo, incluso por la muerte de su madre. Lol vive en el pasado, la noche del baile sigue presente en ella, representa un papel de madre y esposa pero su única vida real sigue anclada al baile embriagador de su prometido Michael con la madura Anne-Marie Stretter⁹³. No parece sufrir por

⁹³ A partir de esta novela el personaje reaparecerá en otras obras de la autora, fundamentalmente en las que conforman el ciclo de las indias. La autora dirá que se inspiró para diseñarla en una mujer que conoció en su infancia indochina: «Marguerite Duras dira qu'Anne-Marie Stretter a vraiment existé. Manifestement elle est la synthèse de deux femmes : l'une, femme d'administrateur, vivait dans un coin reculé du Siam où Marguerite passait ses vacances. Avec sa mère, elle l'a rencontrée au fin fond de la brousse quand elle était petite. La mère et la fille avaient fait trois jours de chaloupe pour lui rendre visite. Elle leur avait servi le thé cérémonieusement. Sa beauté avait frappé la petite fille. Mais une autre femme a aussi inspiré le personnage : elle s'appelait Elizabeth Striedter et Marguerite l'a fréquentée quotidiennement pendant plusieurs années lors de son adolescence. Elle était la mère d'une de ses compagnes de classe au lycée Chasseloup-Laubat de Saigon. Belle, très belle, selon les souvenirs des camarades de classe de Marguerite, elle était une mère parfaite et une musicienne accomplie» (Adler,

ello, se diría que está permanentemente en las nubes. Marie-Thérèse Mathet establece un paralelismo importante entre la escena del baile de esta novela de Duras y la que aparece en *Madame Bovary*. Para las protagonistas de los dos textos el final de la velada supone apartarlas definitivamente de su momento de máxima felicidad. Sus vidas posteriores no tienen otro objetivo que revivir ese momento:

«Si l'on met chaque scène de bal en perspective dans le récit, il apparaît que leur contenu fera l'objet, dans les deux romans, d'une même quête sous une forme différente. Des deux heroïnes, aucune ne pourra ni revivre la scène inaugurale, ni s'en affranchir. Le souvenir du bal hante toute l'existence d'Emma, et obsède Lol. La première en cherche une répétition. La deuxième ne peut que tenter l'incessante reduplication de l'événement qui n'a pas eu lieu pour elle» (Mathet, 2001, 275).

Lol va a intentar la ilusión del trío con su mejor amiga Tatiana.⁹⁴

Se entregará físicamente al amante de Tatiana, y de nuevo y al final de la novela va a contemplar plácidamente desde un campo de centeno como su amiga y su común amante hacen el amor⁹⁵. Todo va a ser contado por este hombre. Él es la voz narradora:

«À la différence du roman réaliste, le narrateur, ici, au lieu de s'effacer, se déclare dès les premiers mots, et se pose aussi comme personnage, en disant "Elle a un frère [...] je ne l'ai jamais vu..." . [...] Position double, et dominante, à ne jamais perdre de vue en lisant le roman. Devant tout ce que dit le narrateur, il s'agit de toujours rétablir un présupposé : "moi, narrateur, je dis que..." . Tout ce qui est raconté devient alors subordonné à cette parole, dépendant totalement d'elle. Rien n'est donné

1998, 405). Para Mathet, desde el momento de su entrada en el baile, el personaje de Anne-Marie Stretter aparece fundamentalmente como madre: «Le personnage qui perpète le forfait apparaît tout d'abord, dans sa féminité, comme une femme ravissante, apte à combler le désir de l'homme. [...] En outre, accompagnée de sa fille, voici qu'Anne-Marie Stretter apparaît aussi comme une mère» (Mathet, 2001, 268).

⁹⁴ Los ejes temáticos y paisajísticos de esta novela presentan las recurrencias que ya hemos analizado en la narrativa de Duras. El trío amoroso y el mar como marco de los pasajes claves de la acción están también presentes. Pierre Brunel lo explica así: «La mer est là encore, dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964). La mer, la plage de T. Beach d'où sont venues les deux femmes, la mère et la fille. Elles font irruption dans la salle du casino au moment où Lol V. Stein danse avec son fiancée et déjà son amant, Michael Richardson. "Elles étaient ce matin à la plage, dit le fiancé de Lol, Michael Richardson". Et c'est vers elle sans doute qu'elles repartent après l'avoir enlevé, ravi à Lol, après avoir détruit le barrage constitué par la promesse de mariage. La mer est là, vers la fin du roman, étincelant dans la lumière verticale quand Lol revient de T. Beach en compagnie de son nouvel amant, Jacques Hold, de celui qu'elle a ravi sans le savoir à son ancienne camarade de pension, Tatiana Karl» (Brunel, 1997, 93).

⁹⁵ El voyeurismo es un tema constante en la obra durasiana. Según Danielle Bajomée, el personaje de Lol queda irremediablemente traumatizada por la imagen de su novio con otra mujer en el baile y la recreará siempre, intentando visualizarla y revivirla de nuevo: «La tétanisation s'exprime encore dans la contemplation médusée, souvent, d'un amour qui n'est pas le sien. Plaisir oculaire vibrant dans le vol, le viol du secret d'une scène cachée dont l'enjeu ne se donne pas à lire aussitôt : étonnante soirée du bal où Lol se voit dérober son fiancé par Anne-Marie Stretter, dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Arrêt de l'œil sur le trauma qui la fait se perdre et se trouver dans le même temps» (Bajomée, 1989, 15).

comme “vérité”, tout n’est qu’opinion. Non pas de l’auteur, qui ne prend jamais directement la parole, mais du narrateur même.

En conséquence, le lecteur n’accède jamais à Lol qu’à travers cette parole, ce filtre [...]. Cette constatation relativise aussitôt toute interprétation. [...] Ce narrateur est d’abord sujet de verbes négatifs: le frère de Lol, il ne l’a jamais vu; sur l’enfance, il n’a rien entendu dire. Il détient un pouvoir sur le discours et peut construire à son gré le personnage, mais il se présente cependant comme essentiellement ignorant. “Je parle de Lol”, dit-il, mais “sur Lol je ne sais rien” » (Borgomano, 1995, 31–32).

Este narrador, Jacques Hold, parece obsesionado por desentrañar los motivos del peculiar comportamiento – como si de un psicoanalista se tratase – de esta mujer que no experimenta los celos, pero a la que el abandono de su prometido le ha llevado a habitar un mundo muy peculiar, un mundo de alucinaciones – en la cama con su amante, Lol dirá que en la escalera está la policía, que se está pegando a gente –, en el que las personalidades se confunden – Lol se identifica en ocasiones a Tatiana –, como se confunden los lugares y los tiempos. Como Anne Desbaredes, Lol se presenta como un personaje enigmático que el lector ayudará a diseñar definitivamente.

Esta novela no habla sólo de la dificultad que todo el mundo puede tener para poder vivir a pesar de los fantasmas que habitan dentro, para lograr conciliar el mundo interior con la realidad de todos los días. Lol apenas se expresa con palabras por eso, porque las palabras no le valen para describir lo que tiene en la cabeza y en el corazón. ¿Es ella la única, la única que no puede verbalizar lo que siente? Todo individuo tiene algo de esta mujer, ha experimentado la falta de palabras cuando quiere comunicarse realmente con quien le rodea; tampoco resulta ajeno el difícil castillo de naipes que Lol monta con las cartas de los sentimientos y las de la cotidianeidad. La novela, según todos los críticos de la obra de Duras, habla también de las dificultades del escritor para dar cuenta en el papel del mundo y las palabras que le rondan por la mente.⁹⁶

⁹⁶Reproducimos aquí las palabras al respecto de Blot-Labarrère : «L’histoire de Lol peut être lue comme celle de l’écrivain quand l’écriture l’envahit et le ravit à lui-même» (Blot-Labarrère, 1992, 142) ; de Adler : «Lol V. Stein, elle, ne trouve pas les mots qui stopperaient le cours des événements. [...] Lol n’a pas trouvé le mot pour arrêter l’irréparable. Elle doute d’ailleurs que ce mot existe mais l’écrivain, lui, a pour mission de le trouver, de l’inventer. “Faute de son existence, elle se tait.(Duras)” Difficile de ne pas penser à l’œuvre de N. Sarraute dont M. Duras pourtant s’est toujours démarquée; impossible de ne pas évoquer la tradition mystique dont Duras ne s’est jamais réclamée, même si ses amis savaient qu’elle était une lectrice attentive des écrits de Thérèse d’Avila et de saint Jean de la Croix» (Adler, 1998, 388–389) ; y de Vircondelet : «L’interview qu’elle consent à Pierre Dumayet à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* est, à ce titre, extrêmement frappante. Elle répond aux questions du journaliste comme dans un état second, elle interroge à son tour son propre inconscient, ménage des temps de silence, l’histoire semble la dépasser, la laisser dans un désarroi et même dans la terreur. Elle sait que ce livre qu’elle vient d’écrire,

Le ravisement de Lol V. Stein inaugura una nueva vía en la escritura de Marguerite Duras. Algunos de los peldaños de ese camino ya habían sido esbozados anteriormente : el protagonismo de personajes femeninos que no se sienten parte del mundo que habitan, su comportamiento extraño e impúdico – el título de su primera novela es iluminador – con respecto a las normas sociales y de comportamiento establecidas ; la navegación obsesiva en el mundo interior de los personajes, la importancia del pasado y la historia personal y familiar para explicar las claves de un carácter y el profundo sentimiento panteísta y de comunión con la naturaleza de todos los seres que pueblan el mundo Duras. Pero a partir de esta novela es ya muy difícil establecer cuáles son las causas exactas del comportamiento de Lol, – Tatiana, por ejemplo, no cree que el abandono en el baile de su prometido sea el detonante de su carácter –, quién es ella realmente, qué piensa, qué siente. El personaje parece aquejado por algún tipo de locura, pero, ¿Por cual ?⁹⁷ Duras nos proporciona sólo algunas piezas del puzzle – ya había iniciado esta técnica en *Moderato cantabile* –, sólo unas pocas y en tremendo desorden, pues la cronología, los espacios y los personajes se confunden.

emblématique de toute son oeuvre, a signé sa conversion mystique. [...] “Je pense, dit-elle, que quelque chose a été franchi là mais qui m’a échappé, parce qu’on peut franchir des seuils et que ça ne se traduit pas dans la conscience claire, peut-être un seuil d’opacité” » (Vircondelet, 1996, 95). En el año 1992 vuelve a ser entrevistada por Dumayet. Ambos visionan esta antigua entrevista y la escritora afirma, entre otras cosas, que su deseo siempre ha sido ser como Lol, evitar el sufrimiento de los celos. Nunca lo consiguió. Esta entrevista fue emitida en marzo de 1996 por TVE en su Canal Arte.

⁹⁷ A partir de esta novela y del estudio de ella que hizo Lacan (1979), el psicoanálisis se enamoró de la obra de Duras. Abundan los estudios de este tipo sobre toda su producción literaria. En nuestra bibliografía citamos las de Alazet (1992), Alleins (1984), Andersen (1995), Armel (1990), Bajomée (1989), Biezenbos (1995), Borgomano (1985b), Cancina (1990), Carruggi (1995), David (1996), Kristeva (1989), Marini (1977), Montrelay (1977). Alicia Yllera en su estudio *Teoría de la literatura francesa* (1996) analiza el influjo de las tesis psicoanalíticas en los estudios literarios franceses de la segunda mitad del XX: «Junto a la utilización de la literatura como fuente de comprobación de las tesis psicoanalistas, se desarrolló progresivamente la utilización del psicoanálisis como auxiliar para la comprensión de la literatura. Estudiosos de la literatura, y no ya psicoanalistas, recurren a las hipótesis freudianas. [...] A pesar de su dificultad (por la doble competencia, psicoanalítica y literaria, que requiere), del escaso interés que muestra por los aspectos estéticos de la obra o de su ahistoricismo, la impronta del psicoanálisis sobre la teoría literaria ha sido importante. Además de los teóricos que se inscriben fundamentalmente dentro de esta tendencia, otros, que se habían iniciado en otras corrientes, como Doubrovsky o Kristeva, optaron posteriormente por una orientación más resueltamente psicoanalítica. Durante las últimas décadas la crítica psicoanalítica se ha abierto a otras perspectivas e insiste no tanto en el autor como en el texto o en la lectura. Ya anteriormente el modelo lingüístico, por ejemplo, se había introducido en los estudios psicoanalíticos con Jacques Lacan, quien diría que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” y, reformulando las teorías freudianas a través de las tesis de Saussure y Benveniste, añadía que el significado saussureano se corresponde con lo reprimido» (Yllera, 1996, 313-315). Vircondelet subraya el interés del psicoanálisis por esta novela : «La folie de Lol laisse parfois ses lecteurs, et tous les psychiatres et psychanalystes du monde. Aux États-Unis, on étudie le roman, on le dépèce, il est l’objet de thèses et de mémoires, et bien qu’en France la critique le juge assez favorablement, l’université ne se résout pas encore à l’étudier. Les étudiants d’alors se voient refuser une quelconque direction de thèse sur le texte» (Vircondelet, 1996, 95-96).

Cada lector los ensamblará a su manera, muchos renunciarán. A partir de 1964 todo esto será la marca de la casa Duras.

Le Vice-Consul, 1965.

Al año siguiente se publica su novela *Le Vice-Consul*. Anne-Marie Stretter estará también en ella, como en muchas otras de sus obras posteriores. A pesar de su título, la novela tiene dos protagonistas, el aludido inicialmente y una joven mendiga embarazada procedente de Indochina que, expulsada de casa por su madre al saber ésta su preñez, vaga por las planicies y los campos de arroz de Birmania y la India hasta llegar a Calcuta.⁹⁸

Allí está el vicecónsul de Francia en la India⁹⁹, que acaba de ser desplazado temporalmente a esa capital después de mostrar un comportamiento más que dudoso en su anterior destino, la ciudad de Lahore. Los informes hablan de un joven diplomático actualmente huérfano, miembro de una familia acomodada – posee una mansión en París que una tía suya vigila con esmero y sobre la que le manda puntuales noticias –, que nunca destacó por ningún tipo de comportamiento peculiar – más bien mostraba siempre una ligera indiferencia ante todo –, y que debe un hasta el momento respetable expediente diplomático gracias a su total disponibilidad para trasladarse a todo tipo de lugares, por muy alejados que estuviesen. Tampoco se le conocen amores, ni líos con mujeres. Pero en Lahore disparaba por las noches sobre la multitud de mendigos y leprosos que dormían en sus calles y también sobre sí mismo, sobre los espejos que reflejaban su imagen.

El embajador en Calcuta no sabe muy bien qué hacer con él. Su mujer, Anne-Marie Stretter, decide en un último momento invitarlo a un baile oficial. El vicecónsul

⁹⁸ Marguerite Duras se inspira para la creación de este personaje en un episodio que ya citamos de su propia biografía. Para más datos ver (Adler, 1998, 399) y (Duras, Porte, 1984c, 25).

⁹⁹ Según le explicó Marguerite Duras a Dominique Noguez, hubo un hombre real en quien se inspiró la autora para diseñar al vicecónsul: «Je l'ai connu, le Vice-consul. C'était un juif de Neuilly. Il s'appelait Freddie. Il m'a fait lire la Bible. Je ne l'ai jamais oublié. Il est devenu Vice-consul à Bombay. Sa mère était flamande et son père juif allemand. Nous nous sommes quittés vers l'âge de vingt-deux ans, après l'École des Sciences Politiques. J'ai des amis qui faisaient le tour du monde et qui l'ont vu à Bombay, qu'il a reçus en souvenir de moi» (Noguez, 2001b, 75).

la conoce, la ha visto todas las mañanas ordenando que dejen en los jardines agua y comida para los mendigos y los leprosos que viven en las calles.¹⁰⁰

Aquí tenemos de nuevo al personaje, una mujer lánguida y misteriosa que parece haber pasado su infancia en Venecia. Después vivió en Indochina, de donde la sacó su actual esposo el cónsul en un estado que presagiaba su muerte. La visión de la miseria y el dolor de los más pobres la hacía sufrir terriblemente. Cerca de ella también y compartiendo momentos íntimos está Michael Richard, el prometido de Lol que abandonó para siempre un baile de verano para seguir a Anne-Marie. Es uno de los miembros de su corte de jóvenes admiradores, entre los que también se encuentra Peter Morgan, recién llegado con veinticuatro años a Calcuta y que quiere escribir una novela sobre la joven mendiga – los datos para hacerlo se los proporciona Anne-Marie Stretter –. La voz narradora de *Le Vice-Cónsul* cita fragmentos de la novela que escribe Peter Morgan e incluso comienza el texto con uno de esos fragmentos.¹⁰¹

Más tarde sabremos los lectores que la expulsión de su casa de la joven embarazada tuvo lugar diez años antes de que el vicecónsul Jean-Marc de H. y el círculo que rodea a la señora Stretter se encontrasen en Calcuta. Todos ellos la escuchan cantar por las noches y sienten como los sigue allí donde vayan.

El calor es insoportable, los mendigos y leprosos invaden diariamente las calles y duermen en ellas. Los europeos recién llegados no se creen con fuerzas para soportar

¹⁰⁰ «Calcutte est la poubelle de toutes les colonies du monde. À Calcutta, ça sent la lèpre et les lauriers-roses car les mendiants lépreux viennent se reposer la nuit dans la fraîcheur de leurs massifs. Anne-Marie Stretter dépose de l'eau pour eux. Elle est la seule Blanche à le faire. Les autres ferment les yeux. D'ailleurs les lépreux sont-ils des hommes? Anne-Marie Stretter, elle, a la lèpre du cœur» (Adler, 1998, 442-443).

¹⁰¹ La alternancia en la focalización narrativa es especialmente compleja en esta novela. El narrador cita a Peter Morgan, pero también adopta el punto de vista de la joven mendiga, el de Charles Rosset, el del vicecónsul, al tiempo que los alterna con una omnisciencia parcial, ya que no conoce, por ejemplo, todos los datos referidos al pasado de Anne-Marie Stretter. Los cambios en la voz narrativa son constantes y a veces también juega Marguerite Duras con la presencia de un ambiguo “yo” autobiográfico: «L'homme blanc rejoint la dame. Ils se parlent. La dame sort l'enfant de la serviette, la montre, la remet dans la serviette. Ils rentrent à l'intérieur de la villa. La véranda reste éclairée. Le calme revient. Chant de Battambang, parfois je m'endormais sur le dos des gros buffles, pleine du riz chaud que ma mère me donnait. La mère, maigre en colère, d'un seul coup, foudroie la mémoire» (Duras, 1997a, 879). Sobre la focalización narrativa en las novelas de Duras, escuchemos a Gastón Elduayen en su ponencia en el Congreso sobre la autora celebrado en Valencia en 1990: «Ces considérations nous mènent d'abord au problème du code de la perspective narrative qui apparaît très souvent étroitement associé au code de la narration. Les “points de vue” alternent, généralement, dans les romans analysés et l'on peut poser que la vision du narrateur s'intègre, d'ordinaire, dans celle des héros. C'est lui qui organise la narration à partir de ce que les personnages perçoivent. La perception joue donc un rôle fondamental dans l'organisation de l'espace faite, peut-être, par le narrateur du *Vice-Cónsul*, puisque la coordonnée spatiale est structurée de façon à maintenir un rapport direct avec la succession chronologique des faits. Les lieux sont décrits selon la vision limitée des personnages» (Gastón Elduayen, in Real (ed), 1990, 79).

todo eso. La ciudad de Calcuta acaba convirtiéndose en el símbolo de la desesperanza universal. Entre los que llevan algún tiempo, los hai que buscan el mar – el círculo de amigos más íntimos de Anne-Marie –, otros no superan la depresión, y todos ellos viven alcoholizados. Los hombres, incluido el vicecónsul, experimentan sin excepción una atracción irresistible por la esposa del embajador. El vicecónsul cree que es la única que puede comprender su empatía con el sufrimiento de la población que los rodea. Anne-Marie Stretter se preocupa por la multitud miserable, pero a esta voluntad que tiene para seguir dando vida a los que desesperan ya de ella, se une su capacidad para arrastrar hacia la muerte, al suicidio, a los hombres.¹⁰²

Estas muertes flotan confusamente en el libro y no se explicitarán hasta sus futuros textos, que retoman el llamado “cycle indien”, y especialmente hasta *India Song*.

L’Amour, 1971.

En 1971 se publica L’Amour, un texto que retoma la historia de *Le ravisement de Lol V. Stein*. El prometido de Lol vuelve al lugar en el que abandonó a ésta, S. Thala, un lugar de veraneo al borde del atlántico. Michael Richardson – aunque su nombre nunca se cita en el texto –, una mujer embarazada y otro hombre vagan por una playa inmensa en un constante baile de encuentros y desencuentros. A veces se observan, a veces no. A veces se hablan, a veces no, pero todos parecen conocerse o entenderse de una forma primaria, pues comparten el mismo sentimiento de no formar parte de nada que no sea esa arena y ese mar de los que no pueden separarse. Y el sufrimiento. Quizás también la locura. Loignon analiza los elementos que hacen pensar en el desvarío de los personajes:

«Dans L’Amour, on retrouve un personnage qui s’apparente à celui de Lol, désignée simplement comme “la femme”, errant sur les sables d’une plage à S. Thala. Elle est entourée de deux autres personnages fantomatiques, “l’homme qui marche” et “le voyageur”, que le lecteur peut relier à Michael Richardson. Trois personnages donc, dont les mouvements, parallèles à ceux de la mer, constituent la seule action du récit. Il s’agit là encore d’un récit – cette fois-ci du voyageur – qui a toutes les apparences d’un engloutissement dans la folie» (Loignon, 2003, 47).

¹⁰² Carruggi (1995) ha estudiado el tema de la relación entre amor y muerte en la obra de Duras.

Al lector le resulta prácticamente imposible reconstruir cada una de las tres historias, así como la relación que mantienen los personajes entre sí. El narrador no parece saber mucho más, pues se limita a procurarnos las confusas visiones subjetivas de todos ellos.¹⁰³

El lector habitual de los textos de Duras si encontrará recurrencias significativas. La mujer embarazada que vomita y se arrastra por la arena para pasar la mayor parte posible del tiempo durmiendo, se parece mucho a la joven mendiga de *Le Viceconsul*. Como ella, se dice que entrega a sus hijos nada más parirlos. El hombre que pasea compulsivamente al borde del mar y grita en la noche tiene mucho que ver con Jean–Marc de H., que además de gritar su sufrimiento y su deseo por Anne–Marie Stretter, hace suyo el dolor de todos los mendigos y leprosos, igual que el eterno paseante de *L’Amour* protege a la joven embarazada que duerme en la arena, en la misma postura en que siempre dormía Ann–Marie Stretter.¹⁰⁴

Se vuelve a a la escena del baile en que Lol perdió definitivamente a su prometido. Ahora es un edificio abandonado, pero en él se reconocen los mismos elementos que en el salón iluminado en las fiestas de verano de S. Thala – los grandes espejos, la terraza sobre el mar, los macizos de plantas, ya muertas –. También aparece una mujer que vive en el pueblo en una casa con jardín y que conoce a Michael Richardson – ¿Tatiana? –, pero que tiene la apariencia habitual de Anne–Marie Stretter

¹⁰³ Gastón Elduayen describió pormenorizadamente las alternancias en la focalización narrativa de la novela : «La fréquence des item lexicaux tels que “voir”, “entendre”, “regarder” dès le début de *L’Amour* est une mise en relief de la perspective des personnages dans le récit. La connaissance sensorielle est, sans nul doute, l’un des thèmes récurrents de l’univers durassien. Cette qualité du code de la perspective narrative a des échos dans le code de la narration, dans le statut du narrateur, puisque les coordonnées spatio-temporelles, par exemple, se structurent suivant la perception des héros romanesques, limitant de cette manière la vision du narrateur, qui adopte l’attitude d’un témoin objectif [...]. C’est assurément, dans ce sens-là que la lecture de *L’Amour* faite par certains critiques parle de “technique de la caméra”; toutefois, la perspective de ce témoin prétendument objectif s’affirme tout au long du texte, où tout est construit à travers un quatrième regard, anonyme, qui, à distance, observe le triangle des personnages qui *se déforme, se reforme, sans se briser jamais*. [...] Dans ce mouvement pluriel où les personnages se manifestent par le regard, le narrateur intervient, tout comme dans les autres récits, au moyen d’un langage où abondent certaines images récurrentes de l’écriture durassienne qui fondent une espèce d’intertexte, de résonance textuelle permanente» (Gastón Elduayen, in Real (ed), 1990, 74–75).

¹⁰⁴ Bajomée habla del sueño en la obra durasiana como una tentativa de desaparición del ser que sufre : «C’est que, dans le système de l’œuvre, la volonté d’abandon de l’adéquation de soi à soi s’effectue au profit d’une recherche patiente et têtue de la perte d’identité. La personne cherche à se défaire dans l’émiettement, l’effritement de sa singularité, ou bien encore, le plus souvent, dans cette forme de mort douce que constitue le sommeil, dans ce désir qui fait se confondre “rien”, “dormir” et “mourir”. L’endormissement est, pour les héroïnes de Duras, une manière de fuite, de suicide répétable» (Bajomée, 1989, 24-25).

– va descalza, con un vestido muy corto, despeinada –. Ninguno de ellos tiene un nombre, una personalidad definida, una historia de la que el lector pueda estar seguro. Todos se parecen entre sí por su soledad y su sufrimiento y todos comparten rasgos con otros personajes diseñados por Marguerite Duras. Como muy bien afirma Gastón Elduayen en su comunicación en el Congreso sobre la obra de la autora:

«M. Duras aborde ici, nous semble-t-il, toute une problématique du sujet conçu non pas comme un être plein, unifié, sans failles, produit d’une idéologie cartésienne, mais comme une existence précaire» (Gastón Elduayen, en Real (ed), 1990, 76).

El tiempo desde los hechos del baile de S. Thala ha pasado para los palacetes y el salón iluminado, ahora en ruinas, pero parece no haber transcurrido para los personajes, la constante memoria de los hechos los devuelve al ayer¹⁰⁵. La mujer embarazada que vive prácticamente en las arenas de la playa es confundida por el viajante con Lol V. Stein; éste le dice que en el momento del baile tenía dieciocho años – como Lol –; ella no sabe su edad, no recuerda nada. Pero cuando se aproximan al edificio abandonado en el que tuvo lugar el baile de verano, la mujer duda, se detiene como si tuviese miedo y dice que ha sido una mala idea “volver” allí:

«S. Thala.

Ils marchent. Ils marchent dans S. Thala. Elle marche droite, face au temps¹⁰⁶, entre ses murs. Le voyageur dit :

- Dix-huit ans – il ajoute – C’était votre âge.

Elle lève les yeux, regarde le paysage présent, pétrifié. Elle dit :

- Je ne sais plus.

La route est plane, facile à parcourir, machinale. De temps à autre elle prononce le mot, elle l’appelle :

¹⁰⁵ Ricoeur intuyó y explicó en su obra *Temps et récit* que el ordenamiento del tiempo y el concepto de presente es algo absolutamente subjetivo: «Ce qui importe, c’est la manière dont la praxis quotidienne ordonne l’un par rapport à l’autre le présent du futur, le présent du passé, le présent du présent. Car c’est cette articulation pratique qui constitue le plus élémentaire inducteur de récit» (Ricoeur, 1983, 96).

¹⁰⁶ Con esta expresión – “face au temps” – el narrador parece expresar la voluntad de la mujer de negar el paso del tiempo. Un poco más adelante dice que el paisaje ha quedado petrificado, sin cambios, sin devenir posible.

- S. Thala, mon S. Thala.

Puis elle regarde le sol.

- Je ne reconnais pas.

Lentement, à leur pas, défile S. Thala, ses villas, ses parcs.

La route tourne.

Après le tournant elle hésite, s'arrête.

Elle regarde. Devant eux la maison grise, le rectangle gris aux volets blancs, perdue au milieu du vertige de S. Thala.

Le jardin est autour, l'herbe, encore verte, folle, prise dans les volets gris, débordant les murs. Elle regarde, elle dit :

– Ce n'était pas la peine de revenir» (Duras, 1997b, 102–103).

La individualidad ha desaparecido, el paisaje se identifica con los personajes, camina a su mismo paso, y las historias personales se unen unas a las otras en una comunión con el sentimiento de no poder soportar la vida ni el peso del pasado.

India Song, 1973.

En 1973 se publica en Gallimard un texto trascendental, *India Song*. Después del título aparecen las siguientes palabras, *texte, théâtre, film*. La voluntad de Marguerite de crear un texto sin sumisiones genéricas queda explicitado, y esta intención de romper con lo genérico va a estar en toda su obra posterior, pero aparece por primera vez claramente enunciada en ésta. Engelberts y Jean-Pierre Sazarrac, entre otros autores, subrayan la absoluta novedad y originalidad genérica del texto:

«Il y a les textes indistincts du point de vue des genres, textes indifférenciés, intergénériques, dont le plus connu est sans conteste *India Song*. [...] Le texte intergénérique qui est en même temps texte en prose narrative et pièce de théâtre (et/ou scénario)» (Engelberts, 2001, 226).

«L'écrivain nous livre son Texte-Testament exempt de toute attache particulière à un genre ou à un mode artistique puis, à travers le codicille, nous invite à jouer de ce Texte comme d'un kaléidoscope réglant l'infinie métamorphose du récit en cinématographe, du cinématographe en théâtre et du théâtre en récit» (Sarrazac, 1989, 162).

Al ser un texto intergenérico, hemos decidido abordar nuestro estudio del mismo en tres apartados distintos. En este primero que ahora desarrollamos sobre los textos narrativos revisaremos su argumento y características principales. En nuestro siguiente capítulo sobre la obra filmográfica de Duras, analizaremos la peculiaridad de los planos y las voces diseñadas para la película *India Song*. En el capítulo correspondiente a los textos teatrales de la autora, describiremos los elementos constituyentes de las escenas teatrales.

La primera redacción del texto es para una obra de teatro que le había encargado Peter Hall, director del National Theatre de Londres. La obra teatral está lista en julio de 1972 (Adler, 1998, 443). Casi inmediatamente la autora rehace el texto en forma narrativa, pero después piensa en un guión cinematográfico. Buena muestra de ello es el hecho de que las didascalias presidan esta obra, pues suponen mucho más de la mitad del texto editado. En ellas la autora piensa alternativamente en lectores, buenos conocedores de sus otros textos, o en espectadores de teatro y de cine:

«Le bruit de la réception devrait venir du côté droit et de la scène, et de la salle, comme si la réception avait lieu aussi derrière les murs de la salle. Anne-Marie Stretter portera une robe noire – celle qu'elle portait au bal de S. Thala –, celle qui est décrite dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. [...] L'image ou la scène, du point de vue sonore, jouera le rôle d'une chambre d'écho» (Duras, 1997a, 1246).

En cuanto a la temática, diremos aquí que la obra presenta prácticamente el mismo argumento que *Le Vice-Consul* – por lo que se presupone una lectura del mismo, pero así mismo de *Le ravissement de Lol V. Stein* –, pero privilegiando la figura de Anne-Marie Stretter. También se recuerda el episodio del baile de S. Thala y la fuga del prometido de Lol con Anne-Marie. Las indicaciones didascálicas de esta obra, además de tener un fuerte carácter narrativo, - referencias al pasado de los personajes, a sus sensaciones y sentimientos –, son también metaliterarias, pues hacen continuas alusiones a otras obras de la misma autora:

«Avec d'infinies précautions l'homme prend la femme qui pleure, il la soulève et l'allonge par terre.

C'est l'homme que nous avons vu déjà – *celui avec lequel elle dansait au bal de S. Thala : Michael Richardson.*

Il s'assied près du corps allongé. Le regarde.

Découvre ce corps afin de le mieux exposer à la fraîcheur – fictive – qui vient du ventilateur. Caresse le front. Essuie les larmes, la sueur. Caresse le corps endormi. N'approche pas. Reste là dans la surveillance du sommeil. Les "voix" sont ralenties au rythme des gestes de l'homme, elles reprennent dans une plainte comme chantée, les thèmes adjacents au récit central¹⁰⁷.

VOIX 1. – Il l'aimait plus que tout au monde.

VOIX 2, *temps*. – Plus encore...

Silence.

La VOIX DEUXIÈME a parlé comme de son propre amour.

VOIX 1. – Où était la jeune fille de S. Thala ?

Pas de réponse.

VOIX 1, *comme lu*. – "Derrière les plantes vertes du bar, elle les regarde. (*Temps*.) Ce n'est qu'à l'aurore... (*Arrêt.*) quand les amants se dirigèrent vers les portes du bal que Lola Valérie Stein poussa un cri".

Silence.

Au loin, un appel régulier en hindoustani. Appel de marchand encore. Ça cesse. Calme.

VOIX 2. – À quatre heures du matin, parfois, le sommeil vient.

Silence.

L'amant toujours près du corps endormi.

Le regarde.

Prend ses mains, les touche. Les regarde.

Les mains retombent, mortes.

Silence.

VOIX 1. – Elle n'a jamais guéri la jeune fille de S. Thala ?

VOIX 2. – Jamais.

¹⁰⁷ Son cada vez más frecuentes en todo tipo de textos durasianos las indicaciones metaliterarias.

VOIX 1. – Ils ne l’ont pas entendue crier?
 VOIX 2. – Non. N’entendaient plus rien. Ne voyaient plus rien.
Temps.
 VOIX 1, *temps.* – L’ont abandonnée? (*Temps.*) Tuée?
 VOIX 2. – Oui.
Temps.
 VOIX 1. – Ce crime derrière eux...
 VOIX 2, *à peine.* – Oui.
Silence.
 VOIX 1. – Que voulait la jeune fille de S. Thala ?
 VOIX 2. – LES SUIVRE
 LES VOIR
 LES AMANTS DU GANGE : LES VOIR» (Duras, 1997a, 1230–1232).

En este pasaje que acabamos de citar se retoma el episodio de la fiesta de S. Thala en el que Michael Richardson abandona repentinamente a Lol después de conocer y bailar con Anne–Marie Stretter. Incluso se marca didascálicamente la lectura por parte de las voces 1 y 2 de un fragmento de la novela – metaliteratura y obra construida como palimpsesto se dan la mano -. Al mismo tiempo se intercalan los gritos y cantos de la mendiga procedente de Indochina que aparecía en *Le Vice–Consul*. El tema fundamental de la obra protagonizada por Lol V. Stein se marca de nuevo incluso a través de la tipografía. El uso de mayúsculas en las frases finales de la cita anterior, nos devuelve al tema del “voyeurismo” de Lol y su ansia de vivir la pasión a través de los nuevos amantes, su prometido y la mujer madura llegada de las colonias.¹⁰⁸

La novedad argumental de *India Song* con respecto a las obras de las que parte es la confirmación del suicidio de Anne–Marie Stretter, a quien vemos a lo largo de la obra sabiendo que, desde su comienzo, se nos ha anunciado que está muerta y enterrada en el cementerio inglés de Calcuta:¹⁰⁹

¹⁰⁸ Marguerite Duras prestó siempre especial atención a las disposiciones tipográficas de sus textos editados, privilegiando así la figura del lector. A partir de *India Song* será cada vez más frecuente la adopción formal del versolibrismo en sus obras en prosa, en un camino marcado hacia el texto intergenérico.

¹⁰⁹ «Depuis le *Ravissement de Lol V. Stein*, roman publié en 1964, jusqu’à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, film réalisé en 1976, l’écriture de Marguerite Duras n’a cessé de tourner autour d’une même histoire, à la fois originelle et absente – resumable peut-être dans cette scène de bal qui, au début du *Ravissement*, fait s’échanger des couples liés les uns aux autres par le regard. Chaque reprise narrative, développée à travers des supports variables, entend moins compléter la version antérieure qu’y ouvrir des nouvelles failles, et annuler toute possibilité de fixer un des récits dans une quelconque plénitude [...]. Publié en 1966, le roman du *Vice–Consul*, d’où provient *India Song*, efface partiellement le visage de Lol la « ravie », en choisissant de centrer le regard sur Anne–Marie Stretter la “ravisseeuse”, revenue aux Indes avec Michael Richardson : à Calcutta, l’histoire de Lol ne surnage plus que par bribes éparées,

«VOIX 1, *angoisse, très bas.* – Anne-Marie Stretter...

La VOIX DEUXIÈME n'a pas entendu, dirait-on.

VOIX 2, *bas.* – Comme vous êtes pâle... de quoi avez-vous peur...

Pas de réponse. Silence. Les trois personnes sont comme atteintes d'une immobilité mortelle. India Song a cessé. Les voix baissent, s'accordent avec la mort du lieu.

VOIX 2 – APRÈS SA MORT, il est parti des Indes...

Silence.

La phrase a été dite d'une traite, comme lentement récitée. La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte. La lumière est devenue fixe, sombre.

Silence partout.

Près et loin.

Les voix sont douloureuses, leur mémoire détruite revient, mais leur douceur reste égale.

VOIX 2 – Sa tombe est au cimetière anglais...

Temps.

VOIX 1 – ... morte là-bas ?

VOIX 2 – Aux îles. (*Hésitation.*) Trouvée morte. Une nuit» (Duras, 1997a, 1216–1217).

En las indicaciones didascálicas son constantes las referencias al hecho de que la mujer que se ve protagonizando la escena está en realidad muerta. Es precisamente esta muerte de Anne- Marie Stretter lo que proporciona una estructura peculiar a la obra.¹¹⁰

No importa el orden cronológico de los hechos, no hay visión de relato hacia el futuro. Los episodios fundamentales vividos por los personajes protagonistas ya han sucedido: el baile de S. Thala para Michael Richardson, la visión de la miseria de Savannakhet para Anne-Marie Stretter, idéntica visión en Lahore para el vicecónsul.

fragments prélevés sur le texte précédent : mais celle d'Anne-Marie Stretter se trouve à son tour rongée par les interventions du Vice-Consul, chargé d'un passé disparu à Lahore, et d'une mendiante, folle, dont le trajet incertain double celui de la femme blanche. Tandis que L'Amour, publié en 1971, rouvre le cycle de Lol, inscrite cette fois dans l'espace fantasmatique de la folie, qui conduit en 1972 à la réalisation de *La Femme du Gange*» (Ropars-Wuilleumier, in *L'Avant-Scène*, 1979, n° 225, 4–5).

¹¹⁰ «Immobile, toujours devant nous la morte du Gange. Les voix sont un chant très bas qui ne réveille pas sa mort. Rien, apparemment, ne change, ne se produit. Pourtant, de la peur passe» (Duras, 1997a, 1228).

Los seres que habitan *India Song* deambulan por el texto enganchados a la rememoración de unos hechos del pasado vitales para ellos, en el sentido de que los han marcado indeleblemente y todas sus sensaciones y sentimientos dependen de aquellas experiencias. En realidad, apenas habitan el presente y su actitud, especialmente en el caso de la protagonista femenina, tiende – del mismo modo que la construcción de la obra diseñada por Duras – a la negación de su imagen escénica y activa. Así, Anne-Marie Stretter se muestra casi siempre sumida en una aparente somnolencia que niega su capacidad para actuar realmente en el presente, pero que también es una decidida postura de escape de sí misma y del mundo circundante. Su dolor por lo vivido en el ayer le impide actuar en el hoy.

Las voces femeninas 1 y 2, que la autora describe largamente en una didascalia inicial, participan desde fuera de la escena de estas emociones que viven los personajes que ambas están observando, especialmente la voz 1. Como Lol, se dejan impregnar por los sentimientos de quienes aparecen en la escena teatral o en la pantalla, y los transmiten a lectores y espectadores a través de la tonalidad de sus palabras. Importan menos los lexemas que la carga emocional que se desprende de la enunciación de los mismos.¹¹¹

Quinto ciclo: Viajes intergenéricos.

Las obras que incluimos en este ciclo, *L'Amante anglaise* (1967), *Détruire, dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970) y *Aurélia Steiner* (1979), son todas ellas refundiciones de otros textos o producto de un trasvase genérico desde el cine o el teatro. En la primera obra la autora reescribe en forma de novela un anterior texto teatral, *Les viaducs de la Seine-et-Oise*. *Détruire, dit-elle* parte de un guión de cine.

¹¹¹ A lo largo de todo el texto didascálico se deja constancia de la doble posibilidad de representación teatral o cinematográfica. La autora da bastante libertad en cuanto a los movimientos escénicos de los actores. Se presta sin embargo mucha atención en estas indicaciones a los elementos sensoriales que deben acompañar la representación: «*Un domestique entre, allume une lampe, très faible, dans un coin de la pièce. Fait diverses choses. S'éloigne (en restant visible).*

Revient.

Ouvre une fenêtre.

Peut-être, allume-t-il des bâtons d'encens contre les moustiques (dans ce cas, l'odeur arriverait dans la salle).

Vide des cendriers» (Duras, 1997a, 1226).

Abahn Sabana David se presenta indistintamente como texto narrativo o teatral. *Aurélia Steiner* se edita conjuntamente con los guiones cinematográficos *Le Navire night*, *Césarée* y *Les mains negatives*.

L'Amante anglaise, 1967.

En 1967 Marguerite Duras publica una novela en la que rehace un texto teatral, *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, de 1959. El texto se llama L'Amante anglaise y, al año siguiente, será llevado de nuevo al teatro a partir de esta adaptación (en el capítulo que destinamos a sus textos teatrales veremos los sucesivos cambios experimentados por una obra inspirada en un hecho real). Un matrimonio que habita en el extrarradio de París asesina y descuartiza después a una prima que vivía con ellos. La novela tiene todos los elementos de un relato policial. El suspense está garantizado a través de la figura del narrador. Éste, dotado de un magnetófono, se instala en el barrio en que se cometió el crimen y se dedica a escuchar a sus gentes. Muchos de los personajes parecerán sospechosos a los ojos del lector. El misterio de nuevo como ingrediente característico en los textos de Duras. También hay una figura femenina con especial protagonismo. La esposa sospechosa de asesinato, Claire Lannes. Aparentemente está loca, dice cosas sin sentido¹¹², pero en sus palabras se deja entrever una mujer ignorada y engañada por su marido y, sobre todo, una mujer sola, en comunión únicamente con la naturaleza del pequeño jardín de su casa.

Détruire, dit-elle, 1969.

En 1969 y en Éditions de Minuit publica Marguerite una nueva novela, *Détruire, dit-elle*.¹¹³

¹¹² «La disparition du sens a ainsi à voir avec la folie et le désir. C'est ce qui est rendu présent à travers les protagonistes de L'Amante anglaise. Le meurtre de sa cousine, Marie-Thérèse, par Claire Lannes se décline comme un énigme, un puzzle, à l'image du corps même de la victime, découpé en morceaux, et dont la pièce-maîtresse, la tête, demeure manquante. [...] Il y a dès lors multiplication des énigmes, puisque tout le comportement de Claire demeure inexplicable» (Loignon, 2003, 136-137).

¹¹³ Este texto es de nuevo una refundición de dos relatos, *Les balles*, escrito en 1964 para una película que la autora quería hacer con Alain Resnais, y *La chaise longue*. Es también evidente que la autora parte, sobre todo para el inicio, de su relato *Les chantiers*, en el que un hombre en un hotel de veraneo observaba obsesivamente a otra joven huésped. En las primeras páginas Stein se dedica a observar los

Este es el primer texto narrativo que la autora elabora a partir de un guión de cine previamente escrito y filmado por ella. El protagonismo es femenino y está centrado en primer lugar en Élisabeth Alione, una mujer a la que le ha muerto una hija en el parto. Profundamente deprimida, parece estar en una clínica – aunque esto nunca queda explicitado –. Lleva una convalecencia forzada a la que se pliega sin oponer resistencia, pues toma sin rechistar unos medicamentos que la atontan durante el día y la obligan a dormir por la noche. En ese mismo “hotel para convalescientes” está Alissa, una mujer joven, hermosa y de fuerte carácter que aparenta ser la cara opuesta de Élisabeth. Y dos hombres, Max Thor – marido de Alissa, profesor, quien intenta sin conseguirlo escribir una novela¹¹⁴ – y Stein, que se siente fascinado por todos y especialmente por la capacidad de Alissa para poner el dedo en la llaga de los sentimientos de Élisabeth. A ésta todos le han dicho que olvide a su bebé muerto. Alissa es la única que se atreve a nombrarlo, y obliga a Élisabeth a pensar en la relación con su marido, con su entorno, con los hombres:

«– Les docteurs étaient d'accord pour m'éloigner, dit Élisabeth Alione. Je pleurais tout le temps. Je ne savais même pas dire pourquoi.

Elle sourit à Alissa.

– Voilà que je recommence à en parler... C'est plus fort que moi sans doute.

– Pourquoi vous avoir obligée à rester seule ? Si vous n'étiez pas quelqu'un de... fort, ç'aurait pu être un peu dangereux, non ?

Élisabeth baisse les yeux et se contient. C'est la première fois.

– Je ne suis pas quelqu'un de fort – elle la regarde –, vous vous trompez.

movimientos de Élisabeth. Adler explica la génesis del título : «Sans que Gallimard le sache encore, le livre paraîtra aux éditions de Minuit : Jérôme Lindon, qui l'attendait depuis onze ans, est heureux de retrouver un auteur qu'il admire avec ce texte qu'il juge important. Mais le titre prévu, *La chaise longue*, ne lui plaît pas et il suggère à Marguerite d'en changer. Elle propose le mot détruire, et Robbe-Grillet ajoute : dit-elle. “*Détruire, dit-elle*, titre durassien en diable, qu'elle accepta avec enthousiasme”, commentera Robbe-Grillet» (Adler, 1998, 422).

¹¹⁴ El tema de la escritura como algo irremediable y, al mismo tiempo, opuesto a la vida plena, es una constante en la obra de Duras, como ya hemos citado. En este sentido hay muchos pasajes metaliterarios a lo largo de sus textos. En esta novela vemos como Max Thor cree que Élisabeth es un perfecto personaje de ficción, y también, de manera muy irónica y probablemente autocrítica, se hace referencia a la escasez de acción en las tramas literarias del momento: «– Ma femme est un personnage de roman? dit Bernard Alione.

Il ricane. Sa voix est toujours aussi blanche malgré l'effort.

– Admirable, répond Max Thor.

– C'est vous... ? demande Bernard Alione.

Il désigne Max Thor.

– C'est monsieur... Thor qui écrit ? demande clairement Bernard Alione.

– Non, dit Max Thor.

– Je ne vois pas ce que vous pourriez raconter sur elle... C'est vrai que maintenant on ne raconte plus rien dans les romans... C'est pour ça que j'en lis si peu... que... » (Duras, 1984a, 118–119).

- C’est vous qui le dites ?
- Les yeux sont repartis. Il y a un ton d’avertissement lointain.
- On le dit autour de moi. Je le pense aussi.
- Qui le dit ?
- Oh... les docteurs... mon mari aussi» (Duras, 1984a, 75–76).

Élisabeth parece plegarse constantemente a lo que los otros esperan de ella. Ha tenido también durante su embarazo una relación sentimental con su ginecólogo. Él llegó a amenazarla con el suicidio cuando Élisabeth le dijo que iba a quedarse con su marido. A pesar de lo que afirma éste, el lector sospecha que hay más motivos para el “encierro” clínico de la protagonista que una depresión postparto. Es innegable la capacidad de esta mujer para atraer irremediabilmente a quienes la conocen y para provocar en ellos todo tipo de sentimientos, incluso los más fatales. La homosexualidad también está latente. Alissa admira y ansia el cuerpo de Élisabeth y todos juegan constantemente a la atracción mutua.

El deseo invade esta novela, salvo para la protagonista, que ya no desea nada, salvo ver a su hija Anita y escapar al final de las preguntas que la obligan a reflexionar sobre su situación. Otra vez, después de Anne-Marie Stretter, la mujer que atrae a cuantos la rodean, pero que vive en una especie de letargo enfermizo y destructor, aunque aquí forzado por los médicos. Alissa posee también un enorme poder de seducción, poder que siempre utiliza para destruir cualquier tipo de convención – es ella quien pronuncia la frase que da título a la novela (Duras, 1984a, 34) –. Intentará alejar a Élisabeth del insulso Bernard Alione y de su entorno pequeño burgués, jugará con su marido a ser una pareja que comienza su relación – la autora juega también con la edad que tiene Alissa, ¿dieciocho años? –, con Max y con Stein al trío amoroso, a la destrucción de la pareja convencional. Marguerite Duras explicitó en numerosas ocasiones su convencimiento de la necesidad de romper con las convenciones:

« Je crois qu’il faut détruire. Je voudrais qu’on détruise toutes les notes, toutes les curiosités, qu’on passe dans un immense bain d’ignorance, d’obscurité » (cfr. Adler, 1998, 422).

Los protagonistas, que sufren las temperaturas tórridas del verano – motivo constante en la autora –, pasan la mayor parte del tiempo en el parque anexo a la residencia de reposo. El bosque que continua de manera natural este parque funciona como un imán para todos, excepto para Élisabeth que se niega rotundamente a pasear

por él. A los intentos de Alissa para que Élisabeth rompa con su vida de casada, se unen las peticiones de todos en relación a la entrada en el bosque. Quieren que esta mujer entre en el habitáculo que simboliza para la autora la ruptura con lo establecido, la vuelta a la libertad de la infancia.

El diseño del punto de vista narrativo en esta novela se asemeja a la misma técnica utilizada para los textos del “Nouveau Roman”.¹¹⁵

Todo cuanto pasa es reproducido por un observador completamente neutral, que se entera de los nombres de los personajes en el momento en que se presentan o son anunciados por megafonía. Al mismo tiempo, todos ellos son observadores natos, excepto Élisabeth, que mira insistentemente el campo de tenis y a los que juegan sin saber nada de este deporte. Pasa horas con un libro que tampoco lee, porque no le gusta la lectura. El lector puede llegar a la conclusión de que todo lo hace porque es lo que se espera de ella, lo respetable en una mujer sola en un hotel, lo necesario para no llamar la atención. Lo que ocurre en su interior y lo que observa realmente queda como una incógnita.

La novela – antes guión fílmico – lleva al final una serie de indicaciones para su posible representación en un teatro:¹¹⁶

«Au théâtre, il n’y aurait qu’un seul décor: la salle à manger de l’hôtel et le parc, séparés par une baie amovible.

Un décor abstrait serait préférable.

¹¹⁵ A pesar de ir distanciándose cada vez más a lo largo de su obra del psicologismo y del análisis de las motivaciones internas de sus personajes, Marguerite Duras nunca se consideró una escritora del “Nouveau Roman”. Fue patente su afán por individualizarse con respecto a cualquier corriente que limitase la libertad total del escritor. No entra en los objetivos de este estudio un análisis del problema de la adscripción de la autora a esta modalidad narrativa contemporánea de su obra, por lo que sólo citaremos aquí la opinión de Christiane Blot-Labarrère al respecto, gran conocedora de la autora y su obra: «On observera brièvement que, dès 1962, Marguerite Duras affirme dans *Le Monde* du 20 janvier : “Le Nouveau Roman est perclus de consignes alors que la seule consigne d’un écrivain serait de n’en avoir aucune”. Vingt ans après, Alain Robbe-Grillet soutient avec fermeté, lors d’un entretien donné à *Micromégas* (Rome, Bulzoni, n° 20, janvier-avril 1981) : “Je persiste, moi, à inclure Marguerite Duras dans le Nouveau Roman”. Sans entrer dans ce débat – a-t-on raison ou non de situer l’écrivain au sein du Nouveau Roman ? –, on ne peut pas l’ignorer complètement. On se contentera d’observer que l’alternative est la suivante : ou bien l’on tente d’approfondir les ressemblances et les différences entre elle et les autres, en consignando les marques spécifiques de son style, en montrant que l’inspiration chez elle ne procède guère du calcul, mais d’une passion incontrôlable, proche de l’égarement, qu’elle privilégie l’émotion et n’a rien d’une théoricienne, et alors on ne l’intègre pas contre son vœu à un mouvement littéraire auquel, à terme, elle ne paraît guère redevable. Ou bien l’on se forge du Nouveau Roman une image tentaculaire, on parle de renouvellement du genre romanesque et, alors, il faut bien reconnaître que Marguerite Duras est, *volens nolens*, le compagnon de route des Nouveaux Romanciers» (Blot-Labarrère, 1999, 138).

¹¹⁶ No tenemos datos sobre posibles representaciones teatrales de esta obra.

Toute la profondeur de la scène devrait être utilisée. Une surface goudronnée, au fond, serait la forêt.

Le tennis resterait invisible. Seul le bruit des balles en parviendrait¹¹⁷.

Une figuration humaine serait superflue. Elle peut être évoquée par la lumière sur des objets : chaises longues, en cercle, isolées, ou face à face, blanches. Dans la salle à manger, nappes blanches des tables “occupées”. [...]

Il n’y aurait pas de répétition générale. [...]

Personne ne crie. L’indication est d’ordre intérieur» (Duras, 1984a, 139–140).

Como el propio título de la novela indica, la destrucción ha de reinar en todos los ámbitos, también en el teatral. Preferencia por un decorado abstracto, por la desaparición de los actores en escena, e incluso la renuncia al ensayo general. Obra improvisada y sin figuración, sólo sugerida ésta por la iluminación, en la misma línea de lo que cuatro años más tarde hará en el texto de *India Song*. Aunque en sus obras teatrales no llegó a ser tan radical como lo que en este apunte sugiere, sí es cierto que, como veremos más adelante, procuró romper con las convenciones establecidas para el género y el espectáculo.

Abahn Sabana David, 1970.

Continuando en la línea política que preconiza la destrucción, un año más tarde, pero de vuelta en la editorial Gallimard, ve la luz uno de sus textos más difíciles, *Abahn Sabana David*. El libro está dedicado a Robert Antelme y a su mejor amigo, Maurice Blanchot. La dedicatoria no es casual, porque éste es un libro de reivindicación del judaísmo, de denuncia del horror nazi. Pero no sólo eso. Si la escritura de Marguerite Duras se caracteriza por la ambigüedad permanente, la confusión de voces narrativas, personajes, tiempos y espacios, en este texto esa confusión alcanza uno de los grados más altos en su trayectoria literaria. Una pareja, Sabana y David – nombre emblemático judío – se presenta una noche en una casa semiabandonada con la intención de matar a un judío de nombre Sabahn. En esa casa está también otro hombre llamado igualmente Sabahn. A lo largo del texto se distinguen uno del otro porque el primero siempre es nombrado como “le juif” y el segundo por su antropónimo.

¹¹⁷ La importancia de los elementos sensoriales es recurrente en toda la obra de Duras, y se revela singularmente en su producción teatral.

A medida que va avanzando la noche, Sabana se irá acercando al judío, identificándose con él, hasta expresar su deseo de morir también a su lado. La orden de ejecutar al judío ha sido dada por Gringo – el nombre tampoco parece casual –, un empresario corrupto que ha comprado al alcalde y que les paga sueldos de miseria a los emigrantes portugueses que trabajan en la construcción de sus obras. Gringo representa la figura del explotador, carente de todo tipo de escrúpulos y que quiere eliminar a los que intentan concienciar a sus obreros de la situación infrahumana e injusta en la que el patrón los obliga a vivir – trabajan y viven a temperaturas de doce grados bajo cero –. Pero Gringo es también un destacado dirigente del Partido Socialista que predica todo lo contrario de lo que hace.¹¹⁸

A lo largo de la noche fría e invernal se escucharán los disparos que Gringo lanza contra los estanques que rodean la casa para amedrentar a los que están dentro y anunciarles su próxima muerte. Sin embargo nadie parece asustado, más bien se muestran todos extremadamente fatigados. Se apoyan en las paredes, se arrastran por ellas y por el suelo, David pasa casi toda la noche durmiendo y no quiere despertarse. Nadie pretende tampoco escapar. Otra vez presente el cansancio de la vida que acompaña a todos los protagonistas durasianos, el sueño para no pensar. Como la mendiga del *Vice-Consul* que duerme para olvidar el hambre y el rechazo de su madre, David duerme para no acordarse de que tiene que matar, y de que sólo lo hace porque Gringo le ha prometido regalarle los perros que cría el judío, su amigo, el que le dijo que no podía seguir aceptando esas terribles condiciones de trabajo. La figura del judío se caracteriza por poner en entredicho cualquier tipo de ideología, de ideal colectivo.¹¹⁹

Él mismo renuncia a su familia, a su vida social y va de un pueblo a otro. En ninguno consigue instalarse demasiado tiempo:

¹¹⁸ «Gringo dit que le chantier numéro trois fait honneur au Parti. On est inscrits au syndicat, Gringo nous a fait inscrire. On dépose des pétitions à la mairie. Gringo écrit les pétitions. Il dit : Les conditions de vie des Portugais sont inadmissibles. A la Maison du Peuple Gringo parle. Au XXIIème Congrès de la Maison du Peuple il a parlé toute la nuit. Beaucoup s'endorment. Le soir on est fatigués. C'est trop dur. A la fin de la journée on a porté trente fois dix kilos de ciment, ça fait trois cents kilos. Les mains brûlent. Du moment qu'on n'est pas qualifié on est avec les Portugais» (Duras, 1970, 78–79). Marguerite fue una activa militante del Partido Comunista francés hasta su exclusión en 1950 por no comulgar con el estalinismo de la época.

¹¹⁹ «Dans *Abahn Sabana David*, dédié à Robert Antelme et Maurice Blanchot, le personnage du Juif, dont le double (et/ou le porte-parole) est Abahn, s'oppose à celui de Gringo qui le pourchasse et veut le mettre à mort. Le Juif est connu pour avoir demandé aux habitants de Staadt de ne plus croire à rien. Il est accusé par Gringo d'avoir trahi son parti [...]. Là encore, il s'agit de leur apprendre à dire “non”, ce mot tatoué sur le bras du Juif, comme une nouvelle forme de matricule concentrationnaire» (Loignon, 2003, 84).

«- Vous venez pour briser l'unité?

- Oui.
- Pour introduire le désordre dans l'unité ?
- Oui.
- La division, le trouble, dans l'unité.

Elle attend, ils la regardent toujours. Elle, non. Son regard s'absente.

- Pour diviser ? briser ?
- Oui, dit le juif.
- Et remplacer par quoi ?
- Par rien» (Duras, 1970, 39–40).

En *Détruire, dit-elle* esta misma figura de ataque contra las convenciones se encarnaba en Alissa. Si esta novela critica cualquier tipo de militancia ciega, los personajes militan en la desesperanza. Lo único que parece tener sentido es escribir – todo el pueblo veía como el judío se pasaba las noches escribiendo –, para que los que vengan no olviden el horror, no olviden los veinte millones de judíos ejecutados por los nazis, la primavera de Praga (Duras, 1970, 70), las condiciones de vida de los emigrantes de cualquier parte del mundo, la corrupción del poder, la soledad del que no comulga con la mayoría, del que dice la verdad:

«Passe, dit le juif, essaye par tous les moyens – il s'arrête – par tous les moyens essaye de vivre.

– Oui – David a répondu le juif.

David ferme les yeux, démêle le tir de Gringo des hurlements des chiens, il évalue les distances, il voit le parcours.

Il tire dans la direction de la plaine – il ouvre les yeux, regarde le juif – parle–moi.

– Si tu parviens à vivre, dit le juif, raconte le histoire.

– Oui.

– Parle. A tous. Sans méfiance. Regarde bien autour de toi : détruis» (Duras, 1970, 135–136).

En 1976 *Abahn Sabana David* se representó como obra teatral en el “Théâtre de la Potinière” en París.

Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, 1979.

Hasta 1979 Marguerite Duras escribe preferentemente para el cine, para el cine que ella misma realiza – exceptuando el caso de *L'Eden Cinéma*, obra teatral que publica en 1977 –. Acompañando los textos *Le navire night*, *Cesarée* y *Les mains négatives*, todos ellos guiones cinematográficos, aparece *Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, un texto también confuso desde el punto de vista genérico y que más tarde intentará filmar.

Aurélia Steiner es una multiplicidad de personajes bajo un único nombre¹²⁰. Es una mujer muerta en los campos de concentración nazis y su hija recién nacida en el mismo lugar. También es una niña de siete años que vive con una vieja vecina que la cuida desde que su madre se la confió cuando la policía fascista la venía a detener. El nombre le pertenece del mismo modo a una joven de dieciocho años que vive entre Vancouver y Melbourne.¹²¹

Marguerite retoma con esta obra el protagonismo femenino, pero también el protagonismo colectivo de los perseguidos, de los humillados, del pueblo judío, al que ya le expresó su solidaridad más absoluta en *Abahn Sabana David*. Con ellos los niños. El tema de la infancia va adquiriendo cada vez más importancia en los escritos de Marguerite. Los niños como la esperanza del ser humano, lo más valioso y puro que existe y que da sentido a la vida. Por lo menos a la vida de nuestra autora. Ella denuncia que no se protegió a Aurelia, como no se protege a millones de niños en el mundo.

¹²⁰ Nos parece conveniente traer aquí las palabras del profesor Fernando Cabo que nos recuerdan el concepto de mimesis de Adorno: «Es ahora una *mimesis* que no sólo se aleja radicalmente de la idea de imitación o representación, sino que se presenta también como antagonista de las ideas de construcción, de racionalidad y de conceptualización. Esta manera de concebir la noción mimética es sobresaliente en la *Teoría estética* de Adorno, donde se entiende como un proceso de asimilación con el entorno, como un 'comportamiento de correlación' anterior a la distinción entre sujeto y objeto» (Cabo, 1994, 192). Aurélia Steiner es un magma que reúne en su interior sentimientos, hechos y lugares marcados por el dolor provocado por las injusticias.

¹²¹ «Trois Aurélia donc. La première est née de l'hommage que voulait rendre Marguerite à la mère de Sami Frey : pendant la guerre, celle-ci entendant les policiers dans l'escalier a dit à son fils : "Descends vite chez la voisine, je viendrai très vite te chercher". Sami avait cinq ans. Sa mère n'est jamais revenue d'Auschwitz. La seconde a surgi du récit, dans *La nuit* de Wiesel, du petit garçon de treize ans qui doit être pendu parce-qu'il a volé de la soupe dans le camp. Aurélia est aussi cette femme qui donne naissance à cette petite fille dans le camp et qui agonise lentement dans le sang de cette naissance. À côté d'elle, l'enfant. Vivante. "J'ai perdu un enfant, un frère, des amis dans la Résistance, dans les camps, mais je me suis mieux remise de ces pertes individuelles que du sort général des juifs. C'est dans cette émotion que je suis toujours quand je parle de ce problème et c'est cela que j'ai essayé de rendre dans *Aurélia*" » (Adler, 1998, 479).

Continuan en *Aurélia Steiner* – el apellido es recurrente en la obra de la autora – la deliberada confusión de la personalidad de Aurélia, de la cronología, de espacios y tiempos que caracteriza progresivamente su obra desde *Moderato cantabile*.

El texto se presenta como tres relatos bajo el mismo título – Aurélia Steiner –. Los dos primeros tienen la forma de cartas escritas en primera persona por Aurélia a un destinatario voluntariamente ambiguo. Su final es idéntico en todos los casos, salvo en el lugar desde el que se afirma escribir:¹²²

«Je m'appelle Aurélia Steiner.

Je vis à Melbourne où mes parents sont professeurs.

J'ai dix-huit ans.

J'écris» (Duras, 1989, 120–121).

«Je m'appelle Aurélia Steiner.

J'habite à Vancouver où mes parents sont professeurs.

J'ai dix-huit ans.

J'écris» (Duras, 1989, 147).

« Je m'appelle Aurélia Steiner.

J'habite à Paris où mes parents sont professeurs.

J'ai dix-huit ans.

J'écris» (Duras, 1989, 176).

¹²² La autora no escoge Melbourne y Vancouver de manera casual: «Ou plutôt, je vais parler d'Aurélia. La première génération, les grands-pères, les grands-parents d'Aurélia Steiner, sont morts dans les camps. Ils avaient des enfants qui, eux-mêmes, avaient des enfants. C'est dans cette deuxième génération qu'il y a eu des enfants juifs qui ont été protégés parce que les parents, dès 1933–34, les ont envoyés dans des villes comme Vancouver, comme Melbourne. Des villes loin de l'Europe, où leur vie a été protégée. Et ces deux personnes (en une), ces deux Aurélia, cette même Aurélia, serait née là» (Noguez, 2001b, 180).

Es significativa la insistencia en la misma edad – dieciocho años – de quien asume los relatos, sobre todo teniendo en cuenta que la lectura de los mismos nos lleva a dudar de este dato. Situar-se vitalmente en los dieciocho años representa para la autora la reivindicación de la primera inocencia, de la juventud, de la fuerza y la pasión que las acompañan. La autora reclamó en más de una ocasión su deseo de no renegar ni olvidar aquello por lo que se quisiera morir en la primera juventud:

«Je voulais vous le dire à vous, si j'étais jeune, si j'avais dix-huit ans, si je ne connaissais rien encore de la séparation entre les gens et la fixité quasi mathématique de cette séparation entre les gens, je ferais pareillement que maintenant, je ferais les mêmes livres, le même cinéma. [...] Si j'étais morte hier je serais morte à dix-huit ans. Si je meurs dans dix ans je serais morte aussi à dix-huit ans» (Duras, 1996b, 33).

Lol tiene dieciocho años cuando la abandona su prometido. La misma edad se afirma en ocasiones que tiene Alissa en *Détruire, dit-elle*. En *L'Amour* se le da esta misma edad a la joven embarazada. Muchos de los personajes de Duras se han quedado vitalmente anclados a ese momento.

En la primera carta, la voz narrativa manifiesta una entrega amorosa total hacia un ser de identidad múltiple que incluso puede estar muerto:

«On dit que vous êtes dans une terre équatoriale où vous seriez mort il y a longtemps, dans la chaleur, enterré dans les charniers d'une peste, dans celui d'une guerre aussi, et aussi dans celui d'un camp de Pologne allemande.

Moi cela m'est égal.

Je vois vos yeux.

Je vois que le ciel du fleuve est bleu de cette même couleur liquide et bleue de vos yeux.

Je vois que ce n'est pas vrai.

Que lorsque je vous écris personne n'est mort» (Duras, 1989, 107).

El calor como sinónimo del infierno de la vida, la peste que siempre llega hasta los más desfavorecidos, la guerra, el fascismo. No importa el individuo concreto a quien

se dirige esta carta. Lo que motivó su redacción fue el amor por todos los perseguidos, por los que sufren, sean quienes sean. Los ojos de este hombre, uno y muchos al tiempo, son del mismo color azul que comparten los apasionados personajes de Duras. La mirada azul es la mirada del que ansía vivir la pasión a cualquier precio.

Las cartas de Aurélia están escritas para dar testimonio y como expresión de la solidaridad con todos aquellos que sufren. Éste es uno de los motivos que llevan a Marguerite Duras a escribir. Ya lo hemos visto en *Abahn Sabana David* y aquí se reitera en la última frase que acabamos de citar. Mientras haya alguien que cuente lo que ha pasado, la muerte de todos estos seres sin nombre, es posible que se evite la de tantos otros también anónimos, pero que tienen sus historias, sus amores y sus razones para vivir. A quien narra le parece increíble que después de siglos de guerras y muertes la humanidad aún no haya escarmentado:

«On a tué, ici.

Vous le saviez?

Tué, oui.

Presque chaque jour. Pendant mille ans. Mille et mille ans.

Oui. Une fois. Mille fois. Cent mille.

Le fleuve ensanglanté.

On a mis en sang, on a enrhumé, on a blessé.

Mille ans.

C'est ensuite, oui, après, que ça s'est produit» (Duras, 1989, 115).

En la primera carta la voz narrativa se situaba en una casa de campo – ¿Neauphle ? –, rodeada de un jardín en el que un gato enflaquecía por el hambre, la soledad y la peste, asumiendo en él la misma fusión con los olvidados del mundo que realiza la autora. En el segundo relato ésta se sitúa frente al mar. En este segundo texto

confluyen personajes y motivos de varias obras de Marguerite Duras. La autora de las cartas se mira en el espejo y se ve hermosa, con los cabellos negros y los ojos azules, como la protagonista de la futura novela del mismo título. Como ella, – y como Anna de *Le marin de Gibraltar* – se entrega a los hombres que se le cruzan en el camino mientras ansía encontrar a uno solo. Hace el amor con un joven marino de cabello negro pensando en otro hombre que ama:

«C'est tremblante du désir de lui que je vous aime» (Duras, 1989, 140).

El joven marino no embarcará a la hora prevista, abandonará su vida en el mar para quedarse con Aurélia, mientras ésta le escribe a su único amor, un ser que, a su vez, busca desesperadamente a la persona amada que aún no conoce.¹²³

«Je me suis rendormie. J'ai entendu qu'il disait que ses yeux le brûlaient d'avoir regardé la beauté d'Aurélia Steiner. Que son bateau partait à midi mais qu'il ne serait pas à bord, que le bateau partirait sans lui, qu'il désirait rester avec elle, Aurélia Steiner, quoi qu'il advienne de lui» (Duras, 1989, 147).

Se retoman aquí los motivos de la trama argumental de *Le marin de Gibraltar*, pero invirtiendo los papeles. Es un marino quien renuncia a su vida en el mar por una mujer que tiene otro amor, no un aburrido funcionario del ministerio colonial que deja las actas de defunciones y nacimientos para subir a un velero. En las tramas de Duras el amor nunca es cosa de dos. El tres es el número que define las relaciones amorosas. Lo hemos visto y lo veremos en la mayor parte de sus obras. Aquí el trío vuelve a aparecer pero con la particularidad de que dos de sus integrantes, la mujer que escribe y el destinatario de sus cartas, tienen una personalidad múltiple.

Esta misma mujer que escribe el segundo relato en forma de misiva se dirige también a su madre muerta al dar a luz en el campo de concentración, mientras un niño al que han ahorcado como castigo a su robo de comida grita durante tres días que es preciso salvar a la recién nacida. El poco peso del niño impide que el nudo de la cuerda

¹²³ Igual que el protagonista de *Les yeux bleus cheveux noirs*, el hombre a quien Aurélia escribe la carta busca un ser del que se ha enamorado al verlo fugazmente : «J'aurais demandé: vous cherchez quelqu'un? Quelqu'un dont on vous aurait parlé? Vous dites : c'est ça. Vous auriez repris : c'est ça, oui, quelqu'un que je n'ai aucun moyen de reconnaître, et que j'aime au-delà de mes forces» (Duras, 1989, 129–130).

haga su trabajo. Los soldados alemanes acaban matándolo de un tiro para que deje de molestarles con sus gritos de auxilio para la pequeña. Es, a nuestro modo de ver, uno de los pasajes más terribles de toda la obra de la autora.¹²⁴

Al mismo tiempo se intercala la acción de una especie de maremoto que asola un pueblo costero sin que sus habitantes puedan hacer nada más que rezar. Los hombres en la guerra y la naturaleza se unen para destruir:¹²⁵

«Tout devient... tout devient autre chose, et tu es même parfois un écrivain épique dans *Aurélia Steiner (Vancouver)*, il y a la colère de la mer ; la mer, tout d'un coup, agit pour punir les hommes du scandale des camps» (Noguez, 2001b, 179).

En el tercer relato cambia de registro. Ya no se adopta la forma de una carta excepto en los párrafos finales, y se describe a una niña que contempla el bosque desde una ventana. La voz narrativa es externa a la pequeña, a quien su madre ha dejado al cuidado de una vecina cuando la venían a detener. La niña no puede salir de la buhardilla en la que está reclusa, por temor a que la vean y su destino también sea un campo de concentración. El lugar esta vez parece ser Alemania, aunque la despedida final se hace desde París, la ciudad donde también los judíos se esconden de la persecución de nazis y colaboracionistas:

«On pleure. C'est la dame qui garde la petite fille, qui la lave et qui la nourrit. L'appartement est grand, presque vide, presque tout a été vendu. La dame se tient dans l'entrée, assise sur une chaise, à côté d'elle il y a un revolver. La petite fille l'a toujours connue là, à attendre la police allemande pour tuer. Nuit et jour, la petite fille ne sait pas depuis combien d'années, la dame attend. Ce que sait la petite fille c'est que dès qu'elle entendra le mot polizei derrière la porte la dame ouvrira et tuera tout, d'abord eux et puis ensuite elles deux» (Duras, 1989, 152).

La niña y la vecina que la cuida han perdido la noción del tiempo, no se sabe si han pasado años o días, pero esta mujer protectora tiene la misma sensación de peligro

¹²⁴ El episodio del niño ahorcado está inspirado en un hecho real ocurrido en Auschwitz y recogido por el escritor Élie Wiesel en su libro *La Nuit* (Noguez, 2001b, 183).

¹²⁵ El pueblo parece localizarse en la costa del Pacífico norte: «Alors que l'on croyait atteindre l'autre versant de la tempête, juste avant l'aurore, dans la blancheur livide du début du jour, les grands réservoirs à sel ont éclaté sous les coups de boutoir des longues lames blanches du Pacifique Nord. Le sel s'est répandu dans la mer. Sa salinité est devenue mortelle. Elle est passée en quelques secondes de la vie à la mort» (Duras, 1989, 135). Todo se resuelve en muerte. El mar ataca la costa y sus gentes, y desde la costa la sal allí concentrada mata el mar.

para la vida de la pequeña que el día en que su madre desapareció. Piensa en la muerte antes que entregarla a los nazis. La autora ha jugado deliberadamente con la ambigüedad del paso del tiempo para dejar constancia de que el peligro del fascismo sigue ahí, presente, en cualquier tiempo y lugar, aunque la segunda guerra mundial haya acabado.

En una parte del relato la niña identifica a su madre desaparecida con la reina de los judíos:

«— Ma mère elle était la reine des Juifs, dit l'enfant. Reine de Jérusalem et de la Samarie. Puis des Blancs sont venus, ils l'ont emmenée» (Duras, 1989, 164).

El tema de la reina judía raptada se retoma en los cortometrajes *Césarée* y *Dialogue de Rome*. En esos dos guiones el rapto es llevado a cabo por los romanos, pero en todos los casos se denuncia la incompreensión de la cultura occidental hacia el pueblo judío.

1980: el diario como cajón de sastre.

A partir de este año en el que publica las obras *L'Homme assis dans le couloir* y *L'été 80*, Marguerite Duras escoge por vez primera el diario como marco formal genérico en el que verter su escritura.¹²⁶

Bajo esta disposición formal – que prácticamente ya no abandonará – van a aparecer en adelante textos en clave periodística junto a otros debedores de la corriente más intimista o descarnada del género que desgana las vivencias personales¹²⁷. En muchos casos crónica periodística y personal van entremezcladas en las mismas páginas y bajo un único título de portada. En otros prevalece una de las dos opciones sin que eso implique el abandono total de la otra. Repasamos ahora por orden cronológico y en cuatro apartados todos estos textos, dejando claro que ninguno de ellos presenta una forma “pura” desde el punto de vista del tema – social o personal – que aborda. En el primer apartado hemos incluido los títulos en los que el comentario de la actualidad del momento tiene preferencia para la autora. El segundo apartado contiene títulos cuyo interés se centra en el relato de vivencias personales. El tercero continúa en la misma línea pero privilegiando la historia familiar de la autora. En el cuarto aparecen sus últimas obras, enmarcadas todas formalmente en el registro del diario íntimo.

¹²⁶ Pageaux ya constató hace años la enorme ductilidad literaria de este registro formal que puede guardar en su seno la expresión de distintas temáticas: «À partir de quelques pages stimulantes de la philosophe espagnole María Zambrano (*La confesión : género literario*), on peut lire, non les *Confessions* de saint Agustin ou de Rousseau, mais *Le Tunnel* d'Ernesto Sábato et *Alexis* de Marguerite Yourcenar et établir quelques différences entre la confession, l'autobiographie, le journal ou les mémoires ou cette forme fuyante qu'est le “cahier” » (Pageaux, 1994, 122).

¹²⁷ Cuando analizamos las marcas autoriales en los textos durasianos manejamos el concepto de Genette de “auteur impliqué”: «Cette notion, je le rappelle, a été proposée en 1961 par Wayne Booth sous la forme anglaise *implied author*, que nous avons déjà eu tort de traduire en français par “auteur implicite” [...]. Pour l'essentiel et pour chaque récit, cela donnait en tout *deux* instances : l'auteur réel et l'auteur impliqué, c'est-à-dire l'image de cet auteur telle qu'elle pouvait être construite (par le lecteur, bien sûr) à partir du texte» (Genette, 1983, 95-96).

1) El diario de la actualidad: los textos marcadamente periodísticos.

L'été 80, 1980.

En el mismo año y editorial se publica L'été 80, una serie de crónicas veraniegas que habían aparecido previamente en *Libération*. En el prefacio a la edición que la propia autora redacta, explica que no se le encargó ni era su interés transmitir para el diario una crónica política de aquel verano; pero la política, la visión de la política que tiene Marguerite Duras, invade los textos. El conjunto parece un diario.¹²⁸

En el texto cobran especial protagonismo una joven monitora de un campamento de verano y un niño de seis años, de ojos grises, callado y siempre taciturno que participa en él. Marguerite está en su apartamento de Trouville y los ve diariamente en la playa. La muchacha siente una evidente predilección por el niño que no se integra en los juegos de los demás y que llora a menudo. Llega incluso a declararle su amor y a citarlo en el mismo lugar, la inmensa playa de Trouville, para cuando el niño llegue a la edad que ella tiene ahora, dieciocho años. La cita será un treinta de julio a medianoche.

Esta relación prácticamente imposible, que todo el campamento y la autora – que la inventa – observan con creciente interés, tiene su correspondiente literario en un cuento que la monitora va relatando a los niños del campamento y que, al final, sólo tendrá al pequeño de ojos grises como espectador oyente. Es el cuento de un niño llamado David y un tiburón. El tiburón lleva a David por los océanos hasta dejarlo en una isla desierta y sólo habitada por animales que hablan y por un manantial que baila y que sufre de una pasión que sólo calma el sonido de la flauta que toca el muchacho.¹²⁹

El tiburón quiere tanto al niño que desearía devorarlo – como la boa devoraba al pequeño pollo, como la francesa de Hiroshima quiere ser asesinada por su amante

¹²⁸ A partir de esta obra la autora acostumbrará a jugar con la mezcla entre realidad y ficción. Realidad es que ella tiene un apartamento en Trouville y que pasa allí el verano, pero la historia de la monitora y el pequeño introduce la ficción. Veremos el mismo procedimiento en *Emily L.*

¹²⁹ «L'enfant attend, la jeune fille ne raconte plus, alors il lui demande si la source danse toujours le soir. Oui, dit-elle, chaque soir jusqu'à la nuit venue, et pas toujours la polka du Guatemala, quelquefois un tango de Carlos d'Alessio» (Duras, 1980c, 58). El manantial baila un tango de Carlos d'Alessio. Este tango es el tema central de *India Song*. También está presente en esta historia entre la monitora y el niño una canción emblemática de la guerra, «À la claire fontaine»: «C'est aussi à travers un chant que la question de la déportation est abordée. Ainsi *A la claire fontaine* apparaît dans différents textes, alors même qu'il s'agit du chant des Déportés. Duras confie d'ailleurs l'importance et la charge émotionnelle qu'il a pour elle. On le trouve notamment dans L'Été 80, comme le chant secret de l'amour entre la monitrice (Jeanne Goldberg) et l'enfant aux yeux gris. [...] Le chant *A la claire fontaine* est également présent dans La Pluie d'été : il s'inscrit dans les dialogues qu'échangent Jeanne et Ernesto pour qu'ils puissent se dire leur amour» (Loignon, 2003, 94-95).

japonés —. El tiburón surca todos los mares y puertos, pero al final siempre vuelve al lado de David.

Al tiempo que nos desgrana esta historia de amores imposibles y prohibidos, la autora va comentando la actualidad de ese verano. El paro en Francia, las Olimpiadas de Moscú, que le recuerdan a Marguerite las paradas fascistas de Mussolini y de Hitler, la dictadura socialista de la URSS, que pretende incluso “valorar” si la gimnasta rumana Nadia Comaneci es una perfecta militante comunista. La represión en Irán contra mujeres y homosexuales, la muerte del Sha y sus funerales de estado en Egipto. El Watergate, el ciclón Allen, Bokassa y De Gaulle. Los inmensos petroleros que cruzan la bahía ...¹³⁰

La cesión de Afganistán a los soviéticos, en la que premonitoriamente ve un sangriento conflicto sin fin. El hambre en Uganda, que le recuerda a su primer marido al volver del campo de concentración nazi. Y la huelga en los astilleros de Gdansk, en Polonia, como la prueba de que la esperanza es posible, que incluso sabiendo que el obrero no puede nada frente al poder — da igual que éste se llame socialista — se atreve a plantarle cara. La crítica a la corrupción de todos los políticos, a su ansia de poder que siempre trae consigo la muerte, y al engaño del socialismo son temas constantes:

«Je vois que le crime politique est toujours fasciste, que lorsque la gauche tue elle dialogue avec le fascisme et avec personne d'autre, absolument personne d'autre, que la liquidation de la vie est un jeu fasciste comme le tir aux pigeons et que cela se passe entre eux, entre tueurs. Je vois que le crime quel qu'il soit relève de la bêtise essentielle du monde, celle de la force, de l'arme, et que la majeure partie des peuples craignent et révèrent cette bêtise comme le pouvoir même» (Duras, 1980c,16).

«En Iran, le gouvernement de la mort a pris définitivement le pouvoir. Le parti le plus fort se reconnaît à sa potentialité de mort, sa faculté plus ou moins grande de l'administrer. Ils ont tué des voleurs à la tire, ils tuent des trafiquants de drogue. Et ils tuent des homosexuels. Cela parce qu' en Iran, comme en Russie soviétique, l'aveu de facto de l'homosexualité face à l'opprobre populaire et gouvernemental se pose en équivalence à un acte politique majeur qui a valeur souveraine d'exemple quant à l'expression de toutes les autres libertés de l'être humain, de puis celle du choix de sa spiritualité

¹³⁰ Muchas de las visiones de la autora nos quedan hoy como certeras y negras premoniciones. «Une brume noire la ligne de l'horizon et la procession de mes dinosaures de quatre cent douze mètres de long, de soixante-dix mètres de large, de mes douces et longues baleines de pétrole cassantes et aveugles comme des orvets de verre, aussi dangereuses que le feu, le volcan, le diable. Sont entre les mains de pilotes de fortune qui ignorent tout de la force de la mer» (Duras, 1980c, 27).

jusqu'à celle de la conduite de son corps. Il est dans la logique du fascisme de punir les homos et les femmes» (Duras, 1980c, 26).

«Car voir Gdansk, c'est connaître ça. Essayons d'approcher cette armée désarmée, calme et seule, celle de l'Histoire. [...] Aviez-vous le droit de demander des salaires meilleurs? Non, on nous massacrait. Aviez-vous le droit d'écrire ce que vous vouliez? Non. De lire ce que vous vouliez? Non. Aviez-vous le droit de vous défendre? Non, des organismes étaient aussi prévus pour ça. Vous aviez le droit de croire en Dieu? Non. Aviez-vous faim? Non, nous mangions à notre faim. Aviez-vous le droit d'adhérer à une ligue de défense des Droits de l'homme comme celle d'Helsinki? Non, c'était interdit. Aviez-vous accès aux magasins d'alimentation réservés aux membres du pouvoir? Non» (Duras, 1980c, 74).

«Un pays socialiste, par définition, est un pays dans lequel la faim a disparu. Les autres aspects de l'homme ne sont pas évoqués. L'homme qui mange est considéré comme l'homme libre, l'homme suffisant. L'homme suffisant n'a plus à se plaindre de rien, du moment qu'il mange à sa faim. L'homme des pays socialistes s'est donc retrouvé enfermé dans une définition limitée à sa nourriture. La société n'a besoin de rien de plus que de lui, de cet homme bien nourri, pour construire le socialisme» (Duras, 1980c, 78).

Todo poder que emplee la violencia y restrinja las libertades del individuo es fascista para Duras, tenga la denominación que tenga. En la dictadura socialista el único derecho de los ciudadanos se refiere a su alimentación. En todas las dictaduras de cualquier signo siempre son las mujeres y los que no viven la sexualidad según la norma social imperante quienes son castigados.

Y, por supuesto, en ese Trouville desde el que escribe la autora están por todas partes los veraneantes, que no tienen donde meterse cuando llueve y en los bares se estropea a propósito la máquina del café para que consuman bebidas más caras; que se disputan una plaza para aparcar, a quienes les molestan los niños en la playa – como dice Marguerite, los niños molestan en todas partes –. Están los padres de familia que siempre se enfadan por el exceso de equipaje en el coche. Todos ellos conforman una masa que, en conjunto, le parece a quien los describe mucho menos inteligente que los pueblos prehistóricos. Para la autora, en el verano del ochenta, sólo se valora la inteligencia que crea cabezas nucleares, tarjetas de crédito y molinillos de café. En el casino de la villa se mueven diariamente millones y los empleados deben conocer obligatoriamente el árabe – ¿el idioma del poder? –.

En ese verano también nos cuenta Marguerite su lectura (1980c, 36) de la obra de Musil – *L’homme sans qualités* – que le llevará a escribir más tarde *Agatha*. Y a partir de la séptima crónica – hay diez en el libro – se dirige a Yann para recordar como escribió las cartas de Aurélia Steiner, como fue el momento en que se vieron los dos por vez primera¹³¹, y como se escribe siempre para llenar el vacío de la falta de amor, o para liberarse del peso de un pasado irrecuperable:

«Je me suis dit qu’on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l’amour. Que c’était dans les états d’absence que l’écrit s’engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l’avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé» (Duras, 1980c, 67).

Outside, 1981, y otros textos de carácter periodístico.

Al año siguiente Marguerite Duras publica *Outside*. El libro continua el carácter de obra periodística, de comentario absolutamente personal de la actualidad que la autora inauguró con *L’été 80*. Pero esta vez se excluye todo tipo de ficción – como era el caso de la historia de la monitora y el niño y del cuento que ésta relataba –, así como los elementos que remitían a una especie de diario personal de la escritora – sus apelaciones directísimas a Yann –. El libro contiene una larga selección de artículos publicados en épocas y medios diversos, a excepción de los dos últimos – *Pas mort en déportation* y *Théodora* –, que son, respectivamente, parte de un diario personal de la autora durante la guerra y un esbozo de novela que nunca acabó.

En 1993 se publicará la segunda parte de *Outside*, titulada *Le Monde extérieur*. En la primera parte los textos fueron reunidos y seleccionados por Yann Andrea. En la segunda esta labor la emprendió Christianne Blot-Labarrère. Entre medias, en el año

¹³¹ En el verano de 1980 la autora y Yann comienzan su relación amorosa: «Mais un inconnu lui écrit tous les jours; il lui rappelle qu’ils se sont parlé dans un bar, à Caen, après la projection d’ “India Song”. Le film avait été suivi d’un débat avec les agrégatifs de philo, dont il faisait partie. Elle ne se souvient ni de l’étudiant ni du décor, pas même qu’il avait commandé un bitter Campari, comme un personnage des “Petits chevaux de Tarquinia”. [...] Après, les lettres sont arrivées, parfois une chaque jour, parfois plusieurs. Des billets très courts. Pendant des mois. Et puis plus rien. Sans prévenir. Alors, le monument de la littérature a perdu de sa superbe. Duras s’est affolée au point de descendre de son piédestal pour tirer par la manche celui qui lui reprenait sa dévotion.. Elle a dit quelque chose comme : “Hé ! Vous là-bas, vous vous souvenez que vous m’aimez ?” Et la correspondance a recommencé» (Georget, *Paris-Match*, 11-VII-96, 78).

1987, se publica otra obra de carácter periodístico, *La Vie matérielle*, que lleva el subtítulo de *Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. El propio subtítulo nos habla de un texto oral – “parle”–, y el mismo origen queda explicitado en el prefacio de la obra:

«Ce livre nous a fait passer le temps. Du début de l’automne à la fin de l’hiver. Tous les textes ont été dits à Jérôme Beaujour, à très peu d’exceptions près. Puis les textes décryptés ont été lus par nous. Une fois notre critique faite, je corrigeais les textes et Jérôme les lisait de son côté» (Duras, 1994, 9).

Artículos de periódico, prefacios de obras, cartas, textos ya publicados y también inéditos, proyectos inacabados de novelas, pensamientos varios trasladados al papel. Todo esto configura las llamadas obras misceláneas de Marguerite Duras. De nuevo la lucha contra lo estrictamente genérico. Marguerite reniega ya en el prólogo de *Outside* del supuesto periodismo objetivo:

«Il n’y a pas de journalisme sans morale. Tout journaliste est un moraliste. C’est absolument inévitable. Un journaliste c’est quelqu’un qui regarde le monde, son fonctionnement, qui le surveille de très près chaque jour, qui le donne à voir, qui donne à revoir le monde, l’événement. Et il ne peut pas à la fois faire ce travail et ne pas juger ce qu’il voit. C’est impossible. Autrement dit, l’information objective est un leurre total. C’est une mensonge. Il n’y a pas de journalisme objectif, il n’y a pas de journalisme objectif. Je me suis débarrassée de beaucoup de préjugés dont celui-là qui est à mon avis le principal. De croire à l’objectivité possible de la relation d’un événement» (Duras, 1984f, 11).

Por este motivo afirma que no quiere hacer periodismo al uso, que su obra repartida en publicaciones varias ha tenido un carácter muchas veces alimentario, o para escapar de la soledad de la redacción de una novela. Y en último término, lo que le lleva a rescatar del olvido todo este material de opinión es la plasmación de la denuncia de las injusticias:

«Les raisons encore pourquoi j’ai écrit, j’écris dans les journaux relèvent aussi du même mouvement irrésistible qui m’a portée vers la résistance française ou algérienne, anti-gouvernementale ou anti-militariste, anti-électorale, etc., et aussi qui m’a portée, *comme vous, comme tous* vers la tentation de dénoncer l’intolérable d’une injustice de quelque ordre qu’elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu, et qui m’a portée aussi encore vers l’amour quand il devient fou, quand il quitte la prudence et qu’il se perd là où il trouve, vers le crime, le déshonneur, l’indignité et quand l’imbécillité judiciaire et la société se permettent de juger – de ça, de la nature, comme ils jugeraient l’orage, le feu» (Duras, 1984f, 12).

La mayor parte de sus artículos cuentan historias vividas, porque la autora busca provocar la emoción en sus lectores antes que informarlos o que reflexionen. El registro de las turbulencias interiores del ser humano está en la base también de sus artículos periodísticos, sin embargo no abandona nunca la denuncia de la intolerancia, de la violencia, del fanatismo o del racismo:

«Marcelle B. est serveuse dans un restaurant de la rive gauche. Aînée de dix enfants, elle gagne sa vie depuis des années, dans des conditions légalement reconnues. Trois restaurants de la rive gauche emploient soit en “extra”, soit de façon continue, cette charmante jeune fille qui fait excellemment son métier. Il a une semaine, Marcelle B. rentrait chez elle, son travail terminé, en compagnie du barman du restaurant où ce soir-là, elle avait fait un “extra”. [...]

Que Marcelle B. et son camarade de travail rentrent ensemble ou séparément, pensions-nous, ne regardait qu’eux-mêmes. Nous nous trompions.

Un car de police croise nos deux amis peu après leur sortie de la station de métro. Deux agents de police descendent. Le car s’arrête plus loin (pourquoi d’ailleurs ?). Les deux agents descendus s’approchent.

– Papiers, s’il vous plaît? [...]

On embarque le barman parce qu’il est kabyle. On le gardera jusqu’à quatre heures du matin parce qu’il est kabyle. Pendant trois heures, les agents de police jouent aux cartes. Il attendra. Par deux fois il dira, du moment qu’on n’ rien retenu contre lui :

– Voudriez-vous, s’il vous plaît, vous occuper de moi ?

Une réponse uniforme suivra cette demande légitime, parce qu’il est kabyle :

– Toi, ta gueule.

Quant à Marcelle B., elle apprendra qu’elle est dorénavant “sous surveillance de la police” parce qu’elle a pris le dernier métro en compagnie d’un Algérien» (Duras, 1984f, 77–78).

No le interesan las instituciones y sus portavoces, sino lo que vive la gente de la calle. Una y otra vez insistió sobre la necesidad de escuchar el mundo cotidiano que nos rodea. De este oído atento salen sus diálogos reflejando la gramática real de lo hablado en la calle, de la que ya hemos visto un anticipo en *Madame Dodin*. De no escuchar con atención el rumor de las aceras de París, de sus suburbios, de los pequeños pueblos que también existen en todos los países, se corre el riesgo de vivir en un palacio de cristal inventado que nada tiene que ver con la realidad. Si Marguerite Duras quiso llevar siempre la realidad, su propia realidad, a los textos de ficción, reclama aún una mayor atención a las realidades ignoradas del mundo que le rodea – “outside” es el mundo

exterior, lo externo al individuo -, en un medio que tradicionalmente se define como relator del día a día.

2) Los diarios más personales.

1980 es también el año en el que aparece un breve texto en forma de diario, *L'Homme assis dans le couloir*, que contiene en sus páginas un relato absolutamente descarnado y explícito de la pasión física entre dos amantes. El tema no es nuevo en la autora, pero sí su expresión desnuda de ropajes retóricos. Esta misma desnudez estará presente al abordar en clave literaria el tema de su historia personal con Yann Andréa, con quien comienza a convivir Marguerite Duras en ese mismo año. Esta historia marcará la redacción de todas las obras posteriores del ciclo: *La maladie de la mort*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *La pute de la côte normande*, *Emily L.* y *Yann Andréa Steiner*.

L'Homme assis dans le couloir, 1980.

En 1980 y en Éditions de Minuit se publica *L'Homme assis dans le couloir*, un breve texto centrado en la relación carnal y erótica entre un hombre y una mujer. El narrador es un perfecto “voyeur” que goza con la contemplación y el relato que hace de la posesión violenta de la mujer por el hombre. Es ella quien demanda de su pareja esta violencia, es ella quien le pide que le pise el corazón con fuerza y que le pegue. Al final del texto el lector no sabe si la mujer está muerta como consecuencia de los golpes que su amante le propinó:

«Je vois que d'autres gens regardent, d'autres femmes, que d'autres femmes maintenant mortes ont regardé de même se faire et se défaire les moussons d'été devant des fleuves bordés de rizières sombres, face à des embouchures vastes et profondes. Je vois que de la couleur violette arrive un orage d'été.

Je vois que l'homme pleure couché sur la femme. Je ne vois rien d'elle que l'immobilité. Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort» (Duras, 1980b, 35–36).

La voz narrativa parece asimilarse a una voz femenina, autorial, que en otras ocasiones se identifica con la mujer que goza con esta pasión turbulenta.¹³²

Pero el mayor placer está para los tres, para este trío erótico – narrador/¿a?, hombre y mujer – tan habitual en la obra de Duras, en el hecho de mirar y ser mirados. La mujer desnuda que se entrega a su amante, incluso con los ojos cerrados, sabe cuando él la contempla y se excita con ello. Los tres comparten un placer extremo compuesto de sexo, deseo, miradas y violencia.¹³³

En esta obra explícita en el ámbito del amor carnal, se juega a la ambigüedad en el estilo. Los verbos están preferentemente en condicional como para negar la evidencia de lo que el narrador “ve” – ¿O imagina, desea, ver? –. Este narrador en una poco pudorosa primera persona reiterada nos lleva al mismo paisaje tan querido de la autora. Un río que desemboca en el mar en un tórrido verano. ¿Qué hace el monzón de verano y los arrozales que pueblan las orillas de un vasto río en el fragmento final del texto? Marguerite juega con el lector. Éste, acostumbrado a la exposición de la vida de la autora en muchas de sus obras, no sabe ya si *L’Homme assis dans le couloir* es un nuevo episodio biográfico bajo la apariencia de una contemplación nada inocente del desenfreno erótico de unos extraños sin nombre.

Ha de ser la propia Marguerite Duras quien en su libro *Les yeux verts* explique la génesis y significado de este texto:

«J’ai dû écrire ce texte, son premier état, dans l’année où j’ai écrit le scénario d’*Hiroshima mon amour*. La phrase : « Tu me tues, tu me fais du bien » est dans ce texte pour la première fois. Je l’ai écrit pour quelqu’un. [...] J’ai essayé à plusieurs reprises de l’écrire à nouveau sans y parvenir. Dans ce premier état en effet, la nature autour de la maison ne faisait qu’accompagner les faits relatés, c’était une nature méditerranéenne qui cernait ces faits mais ne les prolongeait pas. La maison, les gens aussi, restaient dans un isolement qui m’était devenu insupportable. Très longtemps je n’ai pas su comment agrandir les lieux et, surtout comment les *repandre* ailleurs, loin, dans autre chose. Et puis ces temps-ci, après les Aurélia, j’ai trouvé naturellement comment faire. J’ai d’abord trouvé l’immensité indéfinie du

¹³² «Nous entendons que l’on marche elle et moi» (Duras, 1980b, 14); «Je lui parle et je lui dis ce que l’homme fait. Je lui dis aussi ce qu’il advient d’elle. Qu’elle voie, c’est ce que je désire» (Duras, 1980b, 16–17).

¹³³ La violencia, para Marguerite Duras, está siempre implícita en la pasión amorosa y en su vivencia del sexo. Según ella, el mayor placer para una mujer está en la capacidad de entregarse completamente al hombre y de disfrutar de cuanto él decida hacerle: «Il y a une sorte de subissement chez la femme, mais que beaucoup de femmes nient. C’est le règne du subissement. C’est la femme qui est royale, ce n’est pas l’homme qui frappe. Je regrette que beaucoup de femmes ignorent tout de ça. [...] Je crois que là, il y a une amplitude de la féminité qui est atteinte, encore de nos jours, par le truchement de cette violence là subie de l’homme par la femme. Je crois que s’il n’y a pas ça, il y a une sexualité infirme chez les femmes, incomplète (M. Duras)» (Blot–Labarrère, 1999, 159).

paysage. Puis l'amour. L'amour était absent du premier texte. Puis j'ai trouvé que les amants n'étaient pas isolés mais vus, sans doute par moi, et que cette vue était, devait être mentionnée, intégrée aux faits. Et puis que l'orgasme avait lieu alors qu'il n'avait pas lieu dans le premier état. Finalement, *L'Homme assis dans le couloir* a été refait dans son entier à part dix mots peut-être qui sont restés inchangés» (Duras, 1996b, 48).

Marguerite Duras de nuevo “reescribe” un viejo texto concebido en la época de creación de *Hiroshima mon amour*. La pasión violenta que compartían la francesa y el japonés protagonistas de aquella historia cinematográfica, en la que la muerte era una constante – el recuerdo de la guerra, del desastre nuclear, pero también la necesidad de entregarse hasta la muerte, hasta la propia aniquilación, al ser amado – adquiere en estas breves páginas del diario de un “voyeur” una expresión directa. El tema del que goza contemplando el amor de otros, del que vive casi para ello, tampoco acaba de nacer en la obra durasiana. Ha estado presente a lo largo de toda su producción y ha adquirido protagonismo en *Le ravissement de Lol V. Stein*.

La maladie de la mort, 1983.

En 1983 se publica *La maladie de la mort*, texto elaborado como una continuación de *L'Homme assis dans le couloir*. Un hombre y una mujer están prácticamente encerrados en una habitación para hacer el amor, cosa que él nunca consigue – ni conseguirá, como se dice al final –.¹³⁴

A él le gustan los hombres y ha pagado a la joven para intentar excitarse con la contemplación del cuerpo de una mujer. La experiencia vital de la autora con Yann Andréa marca la redacción del texto y una toma de postura más violenta y compleja de Marguerite ante el tema de la homosexualidad. En el mismo año Yann Andréa publicará *M.D.*, obra en la que relata su relación con Marguerite Duras. A lo largo de esta obra son constantes también las referencias a la elaboración dificultosa de *La maladie de la mort* por parte de la autora. En este sentido *M.D.* comparte gran parte de las características de la escritura del momento de Duras: confusión entre vida y ficción –

¹³⁴ «Vous ne connaissez d'elle que son corps endormi sous ses yeux entrouverts ou fermés. La pénétration des corps vous ne pouvez pas jamais la reconnaître, vous ne pouvez jamais reconnaître. Vous ne pourrez jamais» (Duras, 1997c, 56).

con una repetitiva insistencia en la alternancia “je”, “vous” –, e inclusión progresiva de pasajes metaliterarios. Comprobémoslo en este pasaje del texto de Yann Andréa:

«Dans la chambre aux rideaux bleus, j’écris près de vous endormie dans le lit. J’écris pour être seulement là, en présence de votre sommeil.

Je vois votre corps, j’écoute le mouvement régulier de la respiration, nous sommes tous les deux dans cet amour du premier jour, dans ce sourire soudain et définitif.

J’écris pour vous garder près de moi, pour faire la séparation moins grande, pour vous soustraire à la mortalité. Tandis que vous dormez, je fais ce que vous faites en ne faisant rien : j’écris.

Ensemble, nous sommes au bord de la mer, je vous regarde toujours avec une égale passion. Vos yeux se ferment, vous imaginez que je suis là.

Le temps est incertain, sans passé, sans avenir, sans présent, il est une suite de points, une mécanique inexorable. Dans ce temps adorable et cruel nous sommes des princes millénaires, nous veillons inlassablement.

26 novembre. Vous relisez *La maladie de la mort*. Vous dites : Le livre est fini. Vous dites : Il faut se séparer de lui, il faut aller le donner, les livres vous laissent ainsi parfois, abandonnés, on ne sait pas ce qui est arrivé.

Je remets les épreuves corrigées à Jérôme Lindon. Le livre sera mis en vente le 5 janvier 1983.

Vous dites : Je sais que c’est un livre, je crois aussi que c’est autre chose qu’un livre, que c’est autrement qu’un livre, je sais qu’un livre ce n’est plus seulement un livre désormais, que désormais dans un livre il faut qu’il y ait plus qu’à lire et que l’on doit se résigner à ne pas savoir quoi» (Andréa, 1983, 137–138).

La propia biografía determina la escritura de Duras, y esta última marca también, indudablemente, el estilo literario de Yann Andréa.

Un nuevo tema cobra fuerza en los textos durasianos: la homosexualidad. La atracción entre personas del mismo sexo, principalmente mujeres, había sido uno de los temas recurrentes de la obra de Duras, una obra marcada por el deseo erótico constante entre personajes protagonistas. Sin embargo, la incapacidad de un hombre homosexual para amar plenamente a una mujer – que no para proporcionarle placer, cosa que sí puede darle este hombre a la joven permanentemente desnuda ante él –, le parece a nuestra autora un crimen aberrante contra la naturaleza y contra las mujeres. Quien así siente es un muerto, porque es incapaz de dar la vida, de procrear y, en definitiva, de amar. Éste es el tema central de *La maladie de la mort*. Yann Andréa cuenta en su

primera novela su feliz experiencia amorosa al lado de una escritora que admira. Marguerite Duras relata sin embargo aquí el imposible acuerdo vital entre dos seres que no se pueden fundir en el mismo deseo carnal pese a que el amor es una realidad entre ellos.¹³⁵

Esta imposibilidad de realización de lo deseado tiene consecuencias formales y estilísticas en el texto. El tiempo narrativo que reina en él es el condicional, el tiempo que no enuncia una acción llevada a término, sino sólo una hipótesis que necesita de ciertas condiciones para cobrar vida. Duras también utiliza en esta obra un narrador/a? en primera persona que se dirige constantemente al hombre protagonista en un tono acusador y violento, que proviene de la insatisfacción y el dolor que causa no alcanzar lo ansiado. Loignon relaciona este cambio de estilo y de focalización narrativa con la nueva experiencia amorosa de la autora:

«La rencontre avec Yann Andréa semble de ce point de vue déterminante. Les textes qui suivent cette rencontre inscrivent très souvent l'énonciateur en lieu et place du narrateur, de telle sorte également que le personnage de fiction auquel renvoie aussi l'utilisation de la première personne, soit systématiquement ramené à la voix. Par cette omniprésence de la voix, les frontières entre autobiographique et fictionnel sont brouillées [...]. L'écriture se substitue ici au ratage de la vie. Ce n'est pas tant la véracité des faits qui importe que le rapport réinventé de l'auteur à ce qu'il a ou n'a pas vécu. Ce qui importe serait peut-être, jusque dans l'écriture de soi, l'histoire virtuelle» (Loignon, 2003, 28-29).

El “vous” machacante a lo largo del texto sólo se dulcifica una única vez en “tu” al comienzo. La apelación directa llega a abrumar. El protagonista le ha pagado a la bella mujer por intentar amar. Su impotencia no está en el hecho de que no pueda penetrarla físicamente, sino en su incapacidad para desear hacerlo, para fundirse con ella o con cualquier otra como partes indisolubles de un mismo ser. Ella no es una prostituta. Aceptó su petición porque vio que él llevaba la muerte consigo. Intentó

¹³⁵ «Esta “árida soledad” es precisamente lo que justifica el acercamiento a lo que Georges Bataille llamó “el verdadero mundo de los amantes”, sensible como era al antagonismo entre la sociedad ordinaria y “el solapado relajamiento del vínculo social” que supone un mundo tal que justamente es el olvido del mundo: afirmación de una realidad tan singular entre los seres que el amor mismo no es necesario en él, puesto que éste, que por otra parte no está nunca seguro, puede imponer su exigencia en un círculo en donde su obsesión va incluso a tomar la forma de la imposibilidad de amar: o sea, el tormento no *sentido*, incierto, de los que habiendo perdido “la inteligencia del amor” (Dante) quieren con todo tender aún hacia los únicos seres a los que no podrían acercarse por medio de ninguna pasión viviente. ¿Es éste el tormento que Marguerite Duras ha llamado “la enfermedad de la muerte?”» (Blanchot, 1999, 84-85).

librarlo de su impotencia para amar, intentó revivirlo. Al ver que esto era imposible, se marchó. Y ahora él la echa de menos y su figura le obsesiona, hasta el punto de protagonizar sus conversaciones por los bares que él compulsivamente frecuenta. Pero nunca volverá a saber de esta mujer, ni lo que ella pensaba realmente:

«Jamais vous ne sauriez, rien ni vous ni personne, de ce qu'elle pense de vous, de cette histoire-ci» (Duras, 1997c, 20).

La muchacha misteriosa y bella, pasaba casi todo el tiempo con él durmiendo – “On dirait qu'elle se repose d'une fatigue immémoriale” (Duras, 1997c, 24) –, como la mayoría de las heroínas de Duras, mujeres que languidecen en un letargo casi enfermizo, ostentando una aparente pasividad que desespera a los hombres, y que les lleva a llorar y gritar. También a éste de *La maladie de la mort*.

El mar vuelve al protagonismo que ya hemos visto en otras obras, especialmente en *L'Amour*. Hombre y mujer se ven en una habitación con terraza sobre el mar. El sonido de las olas y su olor son una constante en el texto – ya hemos visto también la relevancia de los elementos sensoriales en las anotaciones didascálicas de *India Song* -. Al final del mismo la autora da unas indicaciones para el caso de que la obra se represente en un teatro – lo veremos en el capítulo dedicado a sus textos teatrales –, o se filme, y hace hincapié en el protagonismo de las sensaciones que vendrían de la playa cercana.

Se hará una adaptación fílmica de *La maladie de la mort* dirigida por Peter Handke en 1985, y Marguerite Duras intentará otra teatral que resultó fallida para Luc Bondy y Peter Stein de la Schaubühne de Berlín. De este segundo proyecto surgirá *Les yeux bleus cheveux noirs*.

Les yeux bleus cheveux noirs, 1986.

En 1986 se publica esta obra nacida de un proyecto inacabado. La dificultad del mismo llevó a la autora a rehacer el texto finalmente en forma de relato.¹³⁶

Pero en el resultado final se juega constantemente al hibridismo genérico. Es el segundo texto que más atenta contra lo canónico desde *India Song*.

A la primera frase del texto – “Une soirée d’été, dit l’acteur, serait au coeur de l’histoire” (Duras, 1986b, 9) – le siguen doce páginas en las que nada hace pensar que no se trate de una narración. Pero a continuación el lector se encuentra, después de la presencia del actor inicial, con una indudable referencia a una representación teatral:

«Le noir serait fait dans la salle, la pièce commencerait.

La scène, dirait l’acteur. Elle serait une manière de salle de réception, sévèrement meublée de meubles anglais, confortables, très luxueux, en acajou sombre. Il y aurait des chaises, des tables, quelques fauteils. [...]

Petit à petit, une odeur se répandrait, elle aurait été à l’origine celle qui est écrite ici, de l’encens et de la rose, et elle serait maintenant devenue celle inodore de la poussière du sable. Beaucoup de temps serait supposé être passé en effet depuis l’origine de l’odeur.¹³⁷

La description du décor, de l’odeur sexuelle, celle des meubles, de l’acajou sombre, devrait être lue par les acteurs à égalité de ton avec le récit de l’histoire. Même si, au hasard des théâtres différents où la pièce serait représentée, les éléments de ce décor ne coïncidaient pas avec l’énoncé qui en est fait ici, celui-ci resterait inchangé. Dans ce cas, ce serait aux acteurs de faire que l’odeur, les costumes, les couleurs se plient à l’écrit, à la valeur des mots, à leur forme» (Duras, 1986b, 21–22).

Es evidentemente un texto didascálico, el primero de los que aparecen en la obra y que se sumará a las continuas indicaciones sobre el hecho de que los diálogos de los personajes son en realidad leídos por actores que están sobre la misma escena.

¹³⁶ Estas dificultades para llevar a cabo la adaptación teatral de *La maladie de la mort* las cuenta posteriormente Duras al comienzo de *La pute de la côte normande*.

¹³⁷ Volvemos a recordar la relevancia de lo sensorial en los textos de naturaleza didascálica.

En *Les yeux bleus cheveux noirs* aparece el mismo protagonista homosexual incapaz de amar a una mujer de *La maladie de la mort*.¹³⁸

A una mujer o a cualquiera durante mucho tiempo, y por ello le paga a una hermosa joven de ojos azules y cabello negro por acompañarle cada noche en una habitación desnuda. Este hombre quiere intentar olvidar a un joven, de la misma cabellera y ojos que la muchacha, que vio fugazmente una tarde de verano en el hall de un hotel frente a la playa. La muchacha se mostrará desnuda ante él noche tras noche en el centro de una “*lumière théâtrale*”, que es, junto con las sábanas, el único decorado de la habitación. Con ellos, unos actores que “leen” la historia de los dos protagonistas, las constantes indicaciones de un narrador sobre la puesta en escena, las alusiones de la muchacha al hecho de que es escritora y que un día creará un libro sobre lo que ocurrió en la habitación desnuda con terraza al mar, habitación que es como una escena cerrada de teatro¹³⁹.

Constante juego de espejos biográfico e intergenérico, también intertextual.¹⁴⁰

Este juego literario fue analizado por Ana González Salvador en la ponencia que mantuvo en el Congreso celebrado en Valencia sobre la autora:

«Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, M. Duras situe son discours (faudrait-il dire récit?) à la limite de lui-même, et peut-être, de ceux qui l’ont précédé dans son œuvre. À la limite, c’est-à-dire aux frontières d’une représentation qui se veut, à la fois, scène de théâtre et livre. Livre destiné à être lu par

¹³⁸ «*La maladie de la mort* avait été écrit dans l’épouvante de l’homosexualité et dans la jouissance de cette épouvante. *Yeux bleus cheveux noirs* raconte l’armistice du désir : comment une femme peut-elle accepter l’homosexualité de l’homme qu’elle désire ? Ils sont couchés, immobiles et nus dans cette chambre où l’amour est impossible. Autour d’eux des acteurs lisent leur histoire. Distance maximale. Elle veut tout de lui. Il ne veut rien. Même pas qu’elle le touche. Même cela il ne veut pas» (Adler, 1998, 543–544).

¹³⁹ «Elle dit qu’un jour elle fera un livre sur la chambre, elle trouve que c’est un endroit comme par inadvertance, en principe inhabitable, infernal, une scène de théâtre fermée» (Duras, 1986b, 40).

¹⁴⁰ En esta obra hay una especie de entreacto de idénticas características al que aparece en *La Musica deuxième* (Duras, 1986, 112–114), y que analizaremos en el capítulo dedicado a sus textos teatrales. Cuando la muchacha ve al protagonista por primera vez, le parece que éste lleva ropas de clown, así como los ojos pintados de azul (Duras, 1986, 80). Cuando él la ve en el hall del hotel, ella lleva ropas de tenis – las canchas de tenis coprotagonizan casi todas las obras de Duras –. El trío amoroso vuelve a aparecer también. El joven que enamoró al protagonista fue amante de la muchacha. Ella tiene ahora otro amante que conoce la historia de los encuentros en la habitación desnuda y con quien hace el amor durante el día. Cuando de noche se ve con el que le paga, éste tiene celos del olor del otro hombre que ella desprende. La obra está llena de pasajes metaliterarios: «Elle dit qu’ils sont de même que s’ils étaient retenus ensemble dans un livre et qu’avec la fin du livre ils seront rendus à la dilution de la ville, de nouveau séparés» (Duras, 1986b, 85). «Il parle de quitter la France, d’aller à l’étranger dans un pays chaud. Il a peur de l’hiver en France. Il reviendrait l’année prochaine pour l’été. [...] Elle lui demande : L’étranger, pour quoi faire ? Il ne sait pas, peut-être rien, peut-être un livre» (Duras, 1986b, 97). «C’était ce qui se passait là, presque chaque nuit, qui faisait qu’un jour elle écrirait. Que même si cette connaissance n’apparaissait pas en clair à la lecture des livres qu’elle écrirait, ce serait à travers ça que ces livres voudraient dire et devraient être lus» (Duras, 1986b, 102).

ses propres acteurs–personnages (et par nous–mêmes, acteurs de notre lecture). Livre qui est, surtout, histoire. Une histoire dont, pourtant “rien ne sera montré, rien ne serait joué”. [...] D’un côté, une voix qui dit la rencontre entre un homme et une femme, de l’autre, la voix d’un acteur qui parle, comme le ferait un metteur en scène, sur la manière dont doit se dérouler cette même histoire devenue, alors, pièce lue dans un théâtre.

Cette œuvre est un jeu de miroirs: deux espaces, deux temps, deux groupes d’actants: le *présent* d’une histoire entre un homme et une femme renvoie au *conditionnel* de la représentation» (González Salvador, in Real (ed.), 1990, 83–84).

No tenemos datos sobre posibles representaciones teatrales de *Les yeux bleus cheveux noirs* – sí los hai sobre puestas en escena de *La maladie de la mort* (Engelberts, 2001, 381) –. No obstante, las numerosas indicaciones que Marguerite Duras proporciona en este texto para su escenificación, nos permiten igualar formalmente *Les yeux bleus cheveux noirs* a otros textos teatrales de la autora – L’Eden Cinéma, *Savannah Bay* – en cuanto a sus recursos escenográficos y de interpretación actoral. El desdoblamiento de los personajes en actores mudos sobre el escenario y otros que leen, relatan su historia, será, como veremos más adelante, un elemento característico y casi definitorio del último teatro de Duras.

La pute de la côte normande, 1986.

Continuando con las obras que recrean la tormentosa relación que la autora mantiene con Yann, se publica en 1986 *La pute de la côte normande*. Este breve texto ya había aparecido antes en *Libération* y fue elaborado a partir del proyecto de adaptación teatral que la autora había intentado para la Schaubühne de Berlín y que no había conseguido llevar a término (Adler, 1998, 528). Marguerite cuenta en primera persona en que circunstancias vitales escribió *Les yeux bleus cheveux noirs*. En esta obra aparece ya por primera vez el nombre propio de Yann, y él y la difícil relación de ambos centran la historia. Dos horas al día Yann pasa a máquina el texto de la novela. El resto de la jornada y la noche es una guerra abierta entre Marguerite y él. El imposible amante homosexual desaparece en busca de hombres con quienes hacer el amor, y cuando vuelve con la escritora grita una desesperación que ésta ya no sabe descifrar. ¿Se cela de su capacidad para escribir ? Para no afrontar la soledad común, se

van todas las tardes en coche desde Trouville a la localidad cercana de Quillebeuf para ver el paisaje y beber alcohol.

Emily L., 1987.

En 1987 aparece *Emily L.* Este texto sigue la misma técnica narrativa de una primera persona identificable con Marguerite que se dirige constantemente a una segunda que recubre todos los trazos de Yann Andrea. El punto de partida argumental es una de las diarias visitas que ambos hacen al pueblo de Quillebeuf. En el bar en que acostumbran a pasar las horas ven a una singular pareja, un capitán y su mujer. Ambos beben alcohol en abundancia, sobre todo ella, ambos parecen fatigados de la vida, sobre todo ella. Emily L.¹⁴¹, la esposa del capitán – no se nos da otro nombre de él –, parece mayor que su marido y la escritora la ve como una mujer vencida por la vida, que sólo se mantiene en pie gracias al alcohol:

«Et pourtant elle réussit à créer Emily L., cette femme brisée par l'alcool, avec ses bagues aux doigts, son corps cassé ; Emily L., cette traîneuse de bar, cette plante aquatique fanée à tout jamais, cette femme qui se penche vers le sol pour mieux esquiver la mort. Avec elle, Marguerite Duras a inventé une femme aussi attachante que Lol V. Stein, aussi fascinante qu'Anne-Marie Stretter. Emily L. est une petite sœur de Virginia Woolf et d'Emily Dickinson» (Adler, 1998, 548–549).

Emily escribía poemas en su juventud. Aunque ella le aseguraba que el amor que sentía por él los inspiraba, el capitán se celaba de esta obra. Los celos llevaron a este hombre a hacer desaparecer uno de ellos, un poema que hablaba de la luz del invierno y que Emily apreciaba especialmente. Nunca le dijo a su mujer lo que había pasado. Ella casi se convenció de que había soñado escribirlo. En la misma época – igual que Élisabeth Alione –, Emily pierde a una hija en el parto. Pierde su obra y pierde a su hija. A partir de ahí y siguiendo la estela de la heroínas de Duras, Emily vivirá en un perpetuo letargo bañado en alcohol y en las aguas del mar, pues habita en un barco con su marido. El barco siempre está lejos de su tierra natal. La vuelta a casa les produce a ambos una insoportable inquietud.

¹⁴¹ A Christianne Blot-Labarrère este nombre reducido a iniciales le parece una referencia a como se catalogaban los prisioneros de los campos de concentración nazis (1992, 73).

Es precisamente en ese momento, en Quillebeuf, cerca de la costa natal inglesa de ambos, cuando los ve la escritora y nos cuenta esta historia en la que el abandono de la creación literaria lleva a la protagonista a ese estado de enfermiza embriaguez.¹⁴²

La propia Marguerite acaba de pasar por una cura de desintoxicación por su adicción al alcohol y muchas de las alucinaciones que experimenta las atribuye Yann a este hecho. Un grupo de asiáticos que están en el pueblo francés de visita le producen pánico. Ella le asegura a Yann que son coreanos, gentes que se caracterizan por su crueldad:

«Vous me demandez comment ces gens me font peur, même si c'est le personnel d'un pétrolier en tenue de sport. Je dis que c'est parce qu'ils ignorent recéler en eux la cause de cette peur. Dans la plaine de Kampot, quand ils tuaient les chiens à coups de bâton, ils restaient souriants, comme des enfants. Ils regardaient mourir les chiens avec des rires frais, ils regardaient en s'amusant les grimaces et les gesticulations d'agonie des chiens squelettiques. Je dis que je ne pouvais pas être pareille aux Français de France après cette enfance» (Duras, 1987, 52–53).

El pasado que vuelve, pero también el que no vuelve, el amor que ya no se puede conseguir. Ante esto la escritura como exorcismo, para convocar el pasado que se añora o acabar de destruirlo al ponerlo escrito en un papel:

«Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer» (Duras, 1987, 23).

En *Emily L.* Marguerite Duras entremezcla realidad y ficción. Son ciertos los paseos diarios con Yann a Quillebeuf, pero el personaje de Emily es inventado. La obsesión de Marguerite por la escritura y todas sus reflexiones sobre la misma están presentes en el libro conviviendo con la historia de la pareja del barco. Al tiempo que explicita sus problemas con Yann y en el mismo espacio – un bar – crea una historia

¹⁴² Emily despierta brevemente al amor con un joven guardián de la finca de su padre que le descubre que éste hizo publicar los poemas que ella escribió – excepto el que el capitán calcinó –, y que sus textos tienen un público ferviente y entregado. El joven guardián buscará a Emily por todos los mares del mundo hasta encontrarla bailando con otros hombres en la cubierta de un barco en aguas de la India. El joven quedará como muerto después de esta visión – de nuevo una escena de baile como suceso traumático -. Durante un tiempo la olvidará completamente y llevará una vida “normal”, se casará y tendrá hijos. Pero de nuevo el recuerdo de Emily llegará como un fogonazo y lo apartará de su familia. ¿contrapunto de Anna de *Le marin de Gibraltar*?

imaginaria de la que quizás sólo nos interese saber que el marido de Emily la ha apartado de sus poemas.

Realidad y ficción en un mismo texto en el que, además, comienzan a aparecer palabras no francesas – sobre todo inglesas – con una naturalidad que también caracterizará a Duras en el momento de reunir en un mismo escrito voces de lenguas y argots diferentes¹⁴³. Fusión y amalgama han de ser palabras que tendremos que utilizar a menudo para definir las obras de esta autora.

Duras concibió una adaptación teatral de este texto en la que los temidos coreanos tendrían un especial protagonismo, pero finalmente el proyecto no llegó a realizarse. Adler de nuevo lo relata:

«Elle convoque Claude Régy à qui elle propose de faire une adaptation théâtrale d'*Emily L.*. Elle veut l'emmener sur les lieux mêmes à Quillebeuf à l'hôtel de France. Régy se rend en Normandie. Ils font des repérages sur place. Elle veut Omar Sharif pour le rôle du Captain. Elle souhaite aussi engager son voisin d'en dessous rue Saint-Benoît. Un projet est conçu, rédigé, présenté et accepté par le théâtre Bobigny. Il a pour titre *Les Coréens* puis *Darling, my darling*. Et puis elle abandonne» (Adler, 1998, 554).

Yann Andréa Steiner, 1992.

La reescritura de sus propios textos y el peso cada vez mayor en los mismos de sus circunstancias personales caracteriza sin lugar a dudas los últimos años de la trayectoria literaria de Marguerite Duras. En 1992 publica *Yann Andréa Steiner*, un relato en primera persona con destinatario explícito – el del propio título –, que retoma gran parte de los pasajes de *L'été 80* y de *Emily L.*. Las referencias al primero son explícitas¹⁴⁴, pero los párrafos idénticos al texto de *Emily L.* están distribuidos

¹⁴³ La querencia creciente de Duras por el plurilingüismo en sus obras podría partir de un deseo de romper con las fronteras culturales y escribir para un único receptor, el ser humano. Túa Blesa lo explica así: «La escritura en dos o más lenguas excede su propia comunidad lingüística para hablar a dos o varias de ellas y, por sinécdoque, habla a todas las comunidades, a la verdadera y única comunidad, la humanidad» (Blesa, 1998, 141-142).

¹⁴⁴ «C'était l'été 80. L'été du vent et de la pluie. L'été de Gdansk. Celui de l'enfant qui pleurait. Celui de cette jeune monitrice. Celui de notre histoire» (Duras, 1992b, 17). En el libro se vuelve a contar la historia de la joven monitora y el niño del campamento de verano en la playa de Trouville. La historia es la misma, pero al final el niño no se va con los compañeros del campamento. También se proporciona un nuevo dato sobre el pasado del pequeño. Su hermana María fue asesinada por un soldado nazi, mientras sus padres se suicidaban para no caer prisioneros. El episodio resulta muy chocante en cuanto a la

irregularmente a lo largo de la obra y se refieren siempre a la relación con Yann Andréa.¹⁴⁵

La autocitación será una práctica ya casi continua en la escritura de Duras – volveremos a verla con fuerza en *L'amant de la Chine du Nord* -. La autora y Yann hablan de Théodora, último relato que aparece en *Outside*.¹⁴⁶

Se recrea la historia de esta mujer con datos similares a los aparecidos en *Aurélia Steiner*. Aparece Betty Fernandez (Duras, 1992b, 44), personaje que pertenece a *L'Amant* – obra publicada en 1984 -. Marguerite y Yann se conocieron durante una proyección de *India Song* promovida por la Facultad de Letras de Caen, en la que trabajaba Yann. Éste quiere volver a verla antes de suicidarse, como el protagonista de *Le Vice-Consul*. En el hotel de Théodora se refugian niños judíos huérfanos después del holocausto nazi. El niño de ojos grises del campamento de verano es también judío. Muchos de los temas recurrentes de la autora se reúnen de nuevo en este texto.

3) Los diarios que retoman el tema de la familia:

La Douleur, 1985.

La Douleur, obra publicada en 1985, es otra, esta vez terrible, revisitación del pasado, con el episodio de la detención de Robert Antelme y la posterior lucha de su mujer, Marguerite Duras, por revivirlo. Igual que con sus textos “periodísticos”, no es éste un testimonio objetivo, ni un libro de historia. La autora recuperó sus diarios de la época sin apenas atreverse a tocarlos:

«J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.
Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

cronología, pues el niño tiene seis años en el verano de 1980 y por tanto no es posible que viviese la segunda guerra mundial. El episodio vuelve a ser un terrible alegato contra la persecución y exterminio de los judíos por parte de Alemania. La autora considera también que todos los alemanes sin excepción se comportaron como nazis.

¹⁴⁵ Páginas 61–62 y 73 de *Yann Andréa* (1992b).

¹⁴⁶ En este relato un hombre y una mujer se acuestan juntos en un hotel de Suiza. La segunda guerra mundial acaba de terminar. El hombre pronuncia unas frases que se repiten casi idénticas en *La Musica Deuxième* y en *Agatha*: “Il faut qu'on change. Qu'on se quitte. Qu'on aille vers un autre amour” (Duras, 1984f, 295).

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien.

C'est qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.

La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue *Sorcières* d'un texte de jeunesse.

La Douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte» (Duras, 1997a, 1420).

Todo su entorno familiar y de amistades – recordemos que mantiene a lo largo de toda su vida una férrea unión con sus exmaridos – la critica durísimamente por exponer estos momentos de su vida personal e íntima de manera tan directa. No es, ni muchísimo menos, la primera vez que lo hace. Como ya hemos visto, los episodios de su infancia y adolescencia, sus experiencias conyugales, sus amantes, pueblan toda su obra de ficción. Pero este prólogo de *La Douleur* que acabamos de reproducir reclama sin lugar a dudas la autenticidad de los hechos que se narran. No se encuentra el lector ante una crónica pseudo-periodística en la que se entremezclan detalles de su supuesta experiencia personal – como era el caso de *L'été 80* –. Los hechos se presentan como reales. Y no sólo se habla del calvario vivido por devolver a la vida a Antelme, al tiempo que la escritora vivía ya una relación con Mascolo. En el libro *La Douleur*, además del relato inicial que le da título, aparecen *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, *Albert des Capitales*, *Ter le milicien*, *L'ortie brisée* y *Aurélia Paris*.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Estos dos últimos relatos son ficción, según declara expresamente en sus dos prólogos la autora. En el primero de ellos – *L'ortie brisée* – se autoinculpa también de su pertenencia al partido comunista: «C'est inventé. C'est de la littérature. J'étais du P.C.F. sans doute à ce moment-là parce que c'était un texte qui avait trait à un affrontement de classes. C'était pas mal, c'était impubliable. J'ai eu la chance de faire une littérature que j'ai toujours inconsciemment préservée du voisinage nauséabond du P.C. auquel j'appartenais. Heureusement ce texte-ci est resté impublié pendant quarante ans. Je l'ai réécrit. Maintenant je ne sais plus de quoi il s'agit. Mais c'est un texte qui prend le large. C'est peut-être aussi un bon texte de cinéma. Quelquefois, l'étranger, je crois que c'est Ter le milicien qui s'est échappé du centre Richelieu et qui cherche où se mettre pour mourir» (Duras, 1997a, 1532). El texto *Aurélia Paris* fue llevado a escena. Gérard Desarthe hizo una lectura dramatizada del mismo en el teatro Rond-Point de París en enero de 1984.

Todos ellos se sitúan en la época de la ocupación nazi de Francia y de la posterior liberación por las tropas aliadas. Colaboracionistas delatados por Marguerite gracias a sus relaciones con ellos, participación en torturas a los mismos para sacarles datos sobre el entramado de filiaciones pro-nazis que aún persistía en el París recién liberado, reconocimiento de la escasa “culpabilidad” de muchos de ellos – *Ter le milicien* –, que se adhirieron a una u otra causa como los peces en un mar revuelto, pero que van a ser castigados por los amigos de la escritora con la más que probable muerte. La crudeza de estos relatos se acrecenta con su verosimilitud. De nuevo se rompe con los géneros, de nuevo la frontera entre la vida y la ficción se difumina. El libro *La Douleur*, ¿es una obra literaria en forma de diario?, ¿es el diario íntimo sin correcciones de una escritora?

L’Amant, 1984.

En 1984 se publica la obra que había de hacer a Marguerite Duras mundialmente conocida, L’Amant. Borgomano analiza el fenómeno de la recepción de esta novela:

«Le succès insolent de L’Amant transforme radicalement la réception de l’œuvre de Marguerite Duras. Elle est lue désormais un peu partout et pas seulement par snobisme, gagnant même un public jusqu’alors rebelle à la lecture et tout à fait étranger aux livres réputés difficiles. Une œuvre demeurée largement confidentielle, considérée généralement comme ennuyeuse, voire illisible, semble devenir brutalement accessible au plus grande public et presque trop facile. Ce phénomène, de mode peut-être, n’est point, pour autant, futile ; il ouvre un champ d’analyse passionnant à une sociologie de la lecture ou à une esthétique de la réception. [...]

Les récits durassiens – car à partir de L’Amour on ne peut plus parler de romans – s’épuraient jusqu’au vertige, animés, semblait-il, par cette exigence insensée qui avait mis en marche et soutenu jusqu’à Calcutta la jeune fille enceinte, en route pour devenir la mendicante indienne : “Il faut se perdre” ; “Je ne sais pas”, répondrait la jeune fille, et, à sa suite, l’œuvre “apprenait”, “dirigeant ses pas vers le point de l’horizon le plus hostile”. Cheminement sinueux et hésitant, mais implacable. En revanche L’Amant revient à la splendeur du verbe, aux séductions de personnages moins désincarnés, à l’attrait du romanesque et des histoires et même aux charmes de l’exotisme ! Le récit retrouve ses pouvoirs auxquels il avait, croyait-on, renoncé, redevient piège et se fait aussi aveu. Ainsi se trouve-t-il comble l’attente d’un public friand de ces appâts et décevoir ses anciens fidèles, malgré tout ébranlés par tant de grâce. Duras, décidément, ne cesse de surprendre : rusée, l’œuvre évite les chemins écartés où elle était attendue,

pour emprunter, pour une fois, la grand-route. Nouveau méandre ou conversion ? en tout cas, elle surprend» (Borgomano, web Duras, 31–VIII–98).

Conservando el marco formal del diario, Duras parte de sus propios recuerdos para recrear otra vez en clave literaria el tema de su pasado en Indochina y sus vicisitudes familiares. Es importante recordar aquí que *L'Amant* nació como proyecto común para realizar con su hijo, Jean Mascolo. Se trataba de recuperar antiguas fotos de familia y de la propia Marguerite y acompañarlas de comentarios redactados por ella. Se llamaría “La photographie absolue”, que para la autora se podría concentrar en el instante de la barcaza sobre el Mekong, en el momento en que ve por vez primera el lujoso coche negro de su primer y futuro amante chino. En este proyecto estaba la matriz autobiográfica y así queda explicitada aún en el primer tercio del texto y en las evidentes similitudes con sus propias circunstancias personales – madre viúda y profesora en Vietnam, con dificultades económicas, dos hermanos varones... –. Pero Marguerite puso un especial cuidado en que la obra no fuese una nueva versión de *Un barrage contre le Pacifique*.¹⁴⁸

Se repiten en *L'Amant* muchos de los episodios biográficos que ya hemos visto en sus anteriores obras, pero no están sólo para recordárselos al lector. Están también para contarle que la única manera que encontró para intentar mitigar el dolor por todo lo vivido fue escribirlo en una novela. La escritura como manera de conocerse a sí misma, de auto-psicoanálisis, de convocatoria de fantasmas que es necesario matar.

La obra que tuvo tanto éxito porque parecía contar una experiencia biográfica¹⁴⁹ en la que una adolescente francesa de una familia venida a menos se convertía en la

¹⁴⁸ «J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles» (Duras, 1984, 14). La muerte de su madre le proporciona a la autora la libertad que antes no sintió para retomar el tema sin ningún tipo de tabú.

¹⁴⁹ A un mes de la publicación de la obra Bernard Pivot entrevista a Duras en el programa *Apostrophes* emitido en Antenne 2. Durante todo el diálogo periodista y autora parten del hecho que *L'Amant* es un relato completamente autobiográfico, aunque, por ejemplo, Duras reconoce que su madre nunca tocó el piano en un cine (el programa está disponible en formato VHS en la Mediateca de la Facultad de Xornalismo da Universidade de Santiago de Compostela). Ahlstedt muestra sin embargo, en su estudio sobre las obras durasianas que retoman la trama de *Un barrage contre le Pacifique*, como la modalización narrativa presente en el texto nos remite a una elaboración ficcional y no a un relato puramente autobiográfico: «L'Amant, qui comporte surtout la narration d'événements auxquels la narratrice a assisté, incorpore, de temps en temps, sans avertissement préalable, des événements qui se sont déroulés en son absence. Certains passages sur la mendicante ainsi que des références à l'amant et à son épouse chinoise ont été cités à titre d'exemples» (Ahlstedt, 2003, 174).

amante de un rico chino en la época del Vietnam colonial, es, en realidad, un texto sobre los motivos de la escritura, una explicación al lector de cómo se llega a la necesidad de escribir. Hay un intento constante de diálogo con el receptor a lo largo de la obra y de comunicar, no tanto los hechos, como las sensaciones y sentimientos que éstos provocaban. En esta particular rememoración – literaria – del pasado entran también episodios y personajes de la segunda guerra mundial – los encantadores y colaboradores con la ocupación nazi Ramon y Betty Fernandez, a quienes en su entrevista con Bernard Pivot para *Apostrophes* la autora equipara a cualquier miembro del partido comunista en ingenuidad, por buscar en la política la solución a los problemas personales; la misteriosa Marie–Claude Carpenter, el episodio de la detención de Antelme, durante el cual su hermano mayor le robó lo poco que tenía para comer –. A todos ellos también vuelve porque intenta entenderlos, como intenta entenderse a sí misma. Al lector le queda la última palabra sobre los motivos que mueven a todos cuantos aparecen en la obra, incluida la protagonista. Nunca se sabrá si amó realmente al joven chino, o si sólo buscaba su dinero, o afirmarse como mujer ante su madre. Lo que parece más claro a todos sus biógrafos es que esta obra es una búsqueda del tiempo perdido, para intentar rehacerlo de manera que sea menos doloroso recordarlo:

«Duras est partie du désir non de retranscrire la réalité, la vérité ou le point de vue des personnages mais de montrer que la littérature peut être une manière de se raccommo-der avec soi-même, de revisiter le passé en le rendant moins chaotique» (Adler, 1998, 518).

L'amant de la Chine du Nord, 1991.

El enorme éxito de ventas de L'Amant llevó a un casi inmediato proyecto de adaptación cinematográfica producida por Claude Berri y que finalmente dirigiría Jean–Jacques Annaud. La autora participó desde el principio en el proyecto pero, poco a poco, se fue evidenciando que su punto de vista sobre la obra no era el que interesaba comercialmente. A Duras no le interesaba recrear filmicamente la historia de sus amores adolescentes en Vietnam, sino escribir el guión de un película sobre la necesidad de escribir y como este impulso se descubre gracias al despertar de una nueva sensualidad.

Marguerite redactó múltiples guiones que no se tuvieron en cuenta en el rodaje final y, poco después del estreno de la película, renegaría de ella.¹⁵⁰

Pero de todo este esfuerzo de adaptación fílmica saldría en 1991 *L'amant de la Chine du Nord*. El texto tiene evidentes elementos propios del guión cinematográfico. Las referencias al encuadre o presencia de una cámara son muy numerosas¹⁵¹, los diálogos adquieren protagonismo y se suceden las didascalias en nota a pie de página, destinadas exclusivamente a la realización de una posible película diferente de la ya rodada por Jean-Jacques Annaud:

«Dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. Il s'agit d'autre chose qui joue en elle, l'enfant, de "difficile à éviter", d'une curiosité sauvage, d'un manque d'éducation, d'un manque, oui, de timidité. Une sorte de Miss France-enfant ferait s'effronder le film tout entier. Plus encore : elle le ferait disparaître. La beauté ne fait rien. Elle ne regarde pas. Elle est regardée» (Duras, 1997a, 1603).¹⁵²

En *L'amant de la Chine du Nord* se abandona parcialmente la forma de diario de recuerdos y la presencia en el texto de un receptor marcado gramaticalmente que caracterizó a *L'Amant*. Aquí la focalización narrativa alterna la omnisciencia selectiva, que privilegia los recuerdos y sentimientos de la protagonista, con un narrador en tercera persona que funciona exactamente igual que una cámara cinematográfica:

«On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder.

¹⁵⁰ Ver (Adler, 1998, 560–563).

¹⁵¹ «L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête» (Duras, 1997a, 1568). «L'enfant. Elle est seule dans l'image, elle regarde, le nu de son corps à lui aussi inconnu que celui d'un visage, aussi singulier, adorable, que celui de sa main sur son corps pendant le voyage. [...] Et tandis que lentement il le recouvre de son corps à lui, sans encore la toucher, la caméra quitterait le lit, elle irait vers la fenêtre, s'arrêterait là, aux persiennes fermées» (Duras, 1997a, 1607).

¹⁵² Fueron muchas las críticas que Marguerite hizo a la película de Annaud, entre ellas la belleza de la actriz elegida para el papel protagonista. (Ver Adler, 1998, 562). Veamos otra didascalia en nota al texto: «En cas de film, ce détail se reproduirait à chaque rentrée de nuit de l'enfant. Pour marquer un quotidien de surcroît dont par ailleurs le film est dépourvu, mis à part les horaires des classes et ceux du sommeil, des douches et des repas» (Duras, 1997a, 1619). También se pueden encontrar indicaciones sobre el posible rodaje de una película integradas en el propio texto:

«Le Chinois est debout.

Il s'asseyait dans un fauteil.

Il ne la regarde plus.

Tout à coup la musique américaine arrive de la galerie des compartiments : le ragtime de Duke Ellington. Après quoi il y a cette Valse désespérée venue d'ailleurs, jouée loin au piano – cette valse sera celle de la fin du film» (Duras, 1997a, 1624).

Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les deux enfants.

Puis on revoit le ciel bleu criblé de brillances.

Puis on entend la Valse sans paroles dite *désespérée* sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel. [...]

La mère. Elle leur rappelait aussi que ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là, les siens. Que c'était là qu'ils étaient nés, que c'était là aussi qu'elle avait rencontré leur père, le seul homme qu'elle avait aimé. Cet homme qu'ils n'avaient pas connu parce qu'ils étaient trop jeunes quand il était mort et encore si jeunes après cette mort, qu'elle ne leur en avait que très peu parlé pour ne pas assombrir leur enfance» (Duras, 1997a, 1576–1577).

Después de *India song* y *Les yeux bleus cheveux noirs*, aparece otro texto de la autora marcado por el hibridismo genérico. En este caso novela y guión cinematográfico se confunden, aunque no aparece sin embargo ningún elemento que apele a una posible representación teatral. Pero también tenemos un texto de naturaleza metaliteraria – no es el único de la autora –. Las referencias a la novela *L'Amant* y sobre todo a la película de Annaud inspirada en ella son numerosísimas. La voluntad de la autora es establecer una diferencia entre este nuevo texto y las dos obras anteriores, mas siempre “retomando” episodios y escenas reconocibles por los receptores de ambas:

«C'est un livre.

C'est un film.

C'est la nuit.

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.

Voix aveugle. Sans visage» (Duras, 1997a, 1565)

«C'est le fleuve.

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.

Du fleuve.

Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent.

Le bac s'en va.

[...] Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres : de la robe en soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d' "enfance et d'innocence", au bord plat, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en-lamé-noir-s'il-vous-plaît, avec motifs de strass.

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus "pour le cinéma" que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que face à l'enfant.

Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît, pauvre, fille de pauvres, ancêtres pauvres, fermiers, cordonniers, première en français tout le temps partout et détestant la France, inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge des steaks occidentaux, amoureuse des hommes faibles, sexuelle comme pas rencontré encore. Folle de lire, de voir, insolente, libre» (Duras, 1997a, 1578–1579).

La obra destila una necesidad autorial de dejar claro al lector que no se trata de una segunda parte de *L'Amant*. Pero la autocitación es constante, así como la insistencia en los pasajes más conocidos por los lectores-espectadores de la primera novela y su adaptación cinematográfica.¹⁵³

La amiga de la pensión, Hélène Lagonelle, Anne-Marie Stretter y la mendiga que protagonizó ya *Le Vice-Consul*, vuelven a brillar con luz propia y con las mismas funciones en este texto, con la única diferencia de que la voz narradora proporciona al lector más datos sobre ellas, algunos de ellos conseguidos gracias al éxito y difusión de *L'Amant*.¹⁵⁴

También se dan más datos sobre los sentimientos hacia su hermano pequeño, explicitando el incesto; y sobre la relación de la protagonista con su madre, quien aquí admite el peligro evidente que supone para todos la presencia de su hijo mayor. En la pareja madre e hija descrita en esta novela se invierten los papeles entre las dos, y es la adolescente quien tranquiliza, abraza y reconforta a su progenitora en los momentos más difíciles.

¹⁵³ «Pour elle, l'enfant, ce "rendez-vous de rencontre", dans cet endroit de la ville, était toujours resté comme étant celui du commencement de leur histoire, celui par lequel ils étaient devenus les amants des livres qu'elle avait écrits» (Duras, 1997a, 1596). «Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public. Exposés là, *dans ce passage du dehors dans la chambre*. Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici» (Duras, 1997a, 1609).

¹⁵⁴ «Il y a celle sur un banc, allongée, celle nommée ici et dans les autres livres de son nom véritable, celle d'une miraculeuse beauté qu'elle, elle veut laide, oui, celle de ce nom de ciel, Hélène Lagonelle dite de Dalat. [...] L'enfant essaye de surmonter une sorte d'inquiétude, mais elle n'y arrive pas, elle n'y arrivera jamais tout à fait. L'inquiétude subsistera jusqu'à leur séparation*.

(En nota a pie de página :) * "Hélène Lagonelle est morte de tuberculose à Pau où sa famille était revenue dix ans après avoir quitté la pension Lyautey. Elle avait vingt-sept ans. Elle était revenue d'Indochine où elle s'était mariée. Elle avait deux enfants. Toujours aussi belle elle était restée. D'après des tantes à elle qui avaient téléphoné après la parution du livre *L'Amant*"» (Duras, 1997a, 1590–1591).

Sin embargo, el intercambio de roles más evidente aparece entre los dos amantes, el joven chino y la protagonista. En este nuevo texto es ella siempre quien toma la iniciativa en la relación erótica y sexual, y esto desde su primer encuentro en el coche que él le ofrece para llevarla a Saigón:

«Le Chinois ne parle plus à l'enfant. On dirait qu'il la laisse. Qu'il est dans la distraction du voyage. Il regarde le dehors. Elle, elle refarde sa main qui est sur l'accoudoir de la banquette. Il a oublié cette main. Du temps passe. Et puis, voici que sans le savoir tout à fait, elle la prend» (Duras, 1997a, 1582–1583).

Si en *L'Amant* la historia del amante chino se la presentaba la voz narradora al lector para explicarle desde cuándo y por qué escribe, en esta nueva obra este hecho se da por comprendido para quien la lea. Y es más. Hay en ella un receptor implícito esperado por la autora que es un buen conocedor de las líneas temáticas y de los principales protagonistas de las obras anteriores de Duras.¹⁵⁵

Hay también una referencia novedosa e importante en *L'amant de la Chine du Nord* a aquello que motiva la vocación de escribir. Y es un dato que sólo había aparecido sobre el escenario de la representación de *L'Eden Cinéma*: la obra literaria como mazazo en la conciencia del corrupto funcionariado colonial francés.

«Une fois j'écirai ça: la vie de ma mère* (*Le pari a été tenu : *Un barrage contre le Pacifique*). Comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c'était possible qu'on puisse voler toutes les économies de quelqu'un et ensuite de ne plus jamais la recevoir, la mettre à la porte, dire qu'elle est folle, qu'on ne la connaît pas, rire d'elle, faire croire qu'elle est égarée en Indochine. Et que les gens le croient et qu'à leur tour ils aient honte de la fréquenter, je le dirai aussi. [...]

Silence.

Le Chinois :

- C'est ça, qui te donne envie d'écrire ce livre...

L'enfant :

¹⁵⁵ «Le Chinois dit qu'il y en a une de ces mendiante entre Vinh Long et Sadec, la nuit, qui crie en riant, qui fait des discours, qui chante. Qui fait peur. L'enfant dit qu'elle connaît cette mendiante-là comme tout le monde entre Sadec et Vinh Long, qu'elle vient du Laos, que ce qu'elle chante c'est des berceuses du Laos. Il rit, il dit :

- Tu inventes... Comment tu sais ça ?

L'enfant a peur. Ment-elle ? Elle ne sait plus comment elle sait ça, si elle ment ou non elle ne sait pas. Elle dit :

- Je crois par Anne-Marie Stretter. Elle connaît le laotien, elle vient du Laos, elle a reconnu les mots laotiens des chansons. Elle en a parlé à ma mère une fois... au cercle... voilà» (Duras, 1997a, 1628–1629).

– C’est pas à tout à fait. C’est pas l’échec de ma mère. C’est l’idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu’il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu’ils mourront de le lire» (Duras, 1997a, 1622).

La autora ya no necesita explicarse a sí misma, la literatura en esta obra ha dejado de ser un método de autoanálisis para quien la redacta. *L’amant de la Chine du Nord* se sitúa en la línea del *Vice-Consul* – su obra más política, según la propia autora¹⁵⁶ – como una apelación, un grito contra la miseria que creó o consintió el colonialismo. La compañera de pensión de la protagonista, Hélène Lagonelle, está dispuesta a prostituirse para independizarse económicamente, y librarse así del destino que aguarda a todas las muchachas acogidas en el pensionado estatal francés: cuidar leprosos y enfermos terminales o contagiosos. En *Emily L.* la autora odiaba a los coreanos porque torturaban y mataban a los perros abandonados. En *L’amant de la Chine du Nord* sabemos porqué. En la Indochina colonial sólo los perros cuidaban de los cientos de niños que vagaban solos por los caminos:

«Ils traversent les villages du riz, d’enfants et de chiens. Les enfants jouent sur la route entre les rangées de paillotes. Ils sont gardés par ces chiens, ceux jaunes et maigres de la campagne. Quand l’auto est passé, on voit les parents se relever des talus pour voir s’ils sont encore tous là, les enfants et les chiens» (Duras, 1997a, 1586).

4) Las últimas obras. Reescritura de los diarios más íntimos.

«Marguerite n’écrira plus. Certes elle publiera encore trois livres dont un, *Écrire*, sonnera comme un testament, mais ce sont des propos rapportés, des conversations transcrites, des décryptages de film. [...] Seule la mort l’intéresse, la mort physique, le devenir après la mort, le souvenir des morts» (Adler, 1998, 571).

El diario como amplio marco formal genérico ha estado presente ganando cada vez más terreno desde 1980 en los textos de Duras. La reescritura de sus propios textos y la tendencia a la supresión de fronteras entre narración pensada para el libro, para la escena o para la pantalla también se han ido convirtiendo en elementos identificadores

¹⁵⁶ Lo afirmó en una entrevista concedida a Jean Pierre Dumayet e insistió en ello años más tarde en su libro *Écrire*: «Et dans ce livre le vice-consul tire sur la lèpre, sur les lépreux, les misérables, sur les chiens et puis il tire sur les Blancs, les gouverneurs blancs» (Duras, 1996d, 32).

de su producción literaria. Del mismo modo fue jugando con las barreras que separan la realidad de la ficción. En sus últimas obras publicadas, al tiempo que se ratifica en el empleo de estos rasgos de estilo, subraya la presencia de pasajes deudores de su propia vida.

Écrire, 1993.

En 1993 publica *Écrire*. En esta obra se reúnen cinco textos. El que aparece en primer lugar tiene el mismo título que el libro. En segundo lugar está *La mort du jeune aviateur anglais*, un texto que parte de un cortometraje realizado por Benoît Jacquot anterior a esta publicación. Después del rodaje, Marguerite reunió en su casa de campo de Neauphle al mismo equipo, que esta vez la filmó a ella hablando sobre la escritura. De esta otra película sale el texto *Écrire*. El tercer escrito parte también de un rodaje, el de *Le dialogue de Rome*, hecho en 1982 por la RAI. Le sigue *Le nombre pur*, un alegato contra el nazismo. En último lugar aparece *L'exposition de la peinture*, un texto dedicado al decorador teatral Roberto Plate. Marguerite Duras ya no puede decir apenas nada sobre su escritura, sólo que le resulta irremediable:

«Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens» (Duras, 1996d, 20).

En sus últimos años de vida, y como ya había enunciado en *L'Amant*, la explicación de la necesidad imperiosa de escribir y la descripción de todo el proceso vital que esta actividad lleva consigo se convierte en el eje central y casi único de la obra literaria de Marguerite Duras. En textos anteriores desmenuzó obsesivamente los detalles más dolorosos y controvertidos de su biografía para explicar su obra literaria como exorcismo, como la convocatoria de los peores fantasmas para encararse con ellos y vencerlos con la palabra. La enunciación, la verbalización de los más crudos

recuerdos le sirve para aniquilarlos. Según ella, desde el momento en que pasan a ser parte de un texto literario ya no le pertenecen. Contra el vacío, contra el dolor y la soledad, está la redacción de un libro. No hay, sin embargo, argumento previo, ni estructura, ni más plan de trabajo que sentarse ante el papel en blanco y dejar que los fantasmas aparezcan¹⁵⁷. La planificación los ahuyenta, les impide revelarse. Así, el camino que debe recorrer el escritor que realmente quiere volcar la vida en el papel, aún sin entenderla, debe ser el más solitario de los senderos, y dejarse llevar por todo aquello que vaya apareciendo en este viaje. Y como en la Ítaca de Kavafis, hay que pedir que el viaje sea largo:

«C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. C'est reposant un écrivain, souvent, ça écoute beaucoup. Ça ne parle pas beaucoup parce que c'est impossible de parler à quelqu'un d'un livre qu'on a écrit et surtout d'un livre qu'on est en train d'écrire. C'est impossible. C'est à l'opposé du cinéma, à l'opposé du théâtre, et autres spectacles. C'est à l'opposé de toutes les lectures. C'est le plus difficile de tout. C'est le pire. Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça» (Duras, 1996d, 28).

Es el viaje más solitario de todos, no hay compañeros ni guías, y el itinerario se va marcando paso a paso. No es el escritor quien lo marca, son los recuerdos, las sensaciones que afloran, aquellos personajes que aparecen aún cuando se creían olvidados. Quien escribe renuncia a organizarlos, a darles un sentido. Por eso no puede compartir su experiencia con nadie que no sean sus propios fantasmas.

En *La mort du jeune aviateur anglais* Marguerite Duras intenta rehacer la vida de un joven piloto que muere el último día de la segunda guerra mundial, precipitándose con su avión sobre Vauville, una pequeña población de la Normandía francesa. El avión cae sobre un árbol y los vecinos emprenden la difícil tarea de liberar el cuerpo moribundo del joven de entre los amasijos de hierro del aparato. El muchacho no tenía familia. Los vecinos del pueblo sólo conocerán su nombre cuando se acerque hasta su tumba un viejo profesor del orfanato en que se crió. La injusticia de la muerte, el llanto

¹⁵⁷ El dramaturgo Raúl Dans expresa ideas similares: «Así pois, son as ideas as que me elixen, e non ao revés. Só escribíndoas logro desfacerme delas, só así podo pasar a outra cousa, só así descanso» (Dans, 2004, 100).

por todos los desconocidos que pierden la vida cuando empezaban a vivirla, igual que su hermano Paul:

«Mon petit frère était mort pendant la guerre du Japon. Il était mort, lui, sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune par-dessus les derniers corps. Et c'est une chose si terrible à penser, si atroce, qu'on ne peut pas la supporter, et dont on ne sait, avant de l'avoir vécue, à quel point. C'est n'est pas le mélange des corps, pas du tout, c'est la disparition de ce corps dans la masse des autres corps. C'est le sien, son corps à lui, jeté dans la fosse des morts, sans un mot, sans une parole. Sauf celle de la prière de tous les morts» (Duras, 1996d, 61).

El llanto, el grito contra la muerte, se convierte también en la obra de Duras en una acusación reiterada contra el fascismo y contra todo poder que niegue al individuo. No importa que tipo de texto se está escribiendo. Sólo importa dejar constancia del dolor, alzar la voz llena de rabia por todos aquellos que no pueden hacerlo. Y reiterar este grito una y otra vez, hasta que el último niño no se quede indefenso ante la ambición de los más fuertes:

«Ce livre n'est pas un livre.

Ce n'est pas une chanson.

Ni un poème. Ni des pensées.

Mais des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs qu'on ne peut pas encore arrêter ni raisonner. Des colères politiques fortes comme la foi en Dieu. Plus fortes encore que cela. Plus dangereuses parce que sans fin» (Duras, 1996d, 74).

Roma es un texto que recrea la filmación de *Le dialogue de Roma*. Los protagonistas, un hombre y una mujer, se encuentran en esa ciudad para rodar la historia de una reina de la antigüedad – la reina de Samaria, reina de los judíos – raptada por un general romano. También intentan separarse de una manera amigable después de haber vivido una relación tumultuosa. Pero los dos, los que ruedan la película y la pareja de la antigüedad, se verán sumidos en una pasión sin límites. En la historia de la reina judía y el romano se entremezclan la violencia del rapto y el poder absoluto sobre la vida de la mujer que detenta el emperador:

«– La capture d’elle par lui aurait-elle été la cause de sa passion pour lui ?
 – Oui. Je dirais plutôt : la découverte de ce charme violent de lui appartenir.
 – Vous croyez que lui, capturé par ses armées à elle, aurait été dans ce cas de l’aimer de passion ?
 – Je ne le crois pas. Non.

Regardez-là.
 Elle.
 Fermez les yeux.
 Vous voyez cet abandon.
 – Oui. Je le vois.

Temps. Elle dit:

– Elle se livre d’elle-même au sort qui se propose. Elle veut bien être une reine. Elle veut bien être une captive. C’est selon ce que lui désire qu’elle soit.
 – D’où lui vient ce génie en elle caché ?
 – Peut-être de sa fonction royale. Peut-être aussi d’une disposition qu’elle a, commune avec les femmes des Évangiles, celles des vallées de Jérusalem, de pressentir la mort.
 – Comment a-t-il pu à ce point ignorer son désespoir...
 – En le décidant, je crois. Vous savez, il n’y a rien dont il croie ne pas pouvoir disposer au nom de son royaume» (Duras, 1996d, 101–102).

Si en el texto anterior Roma representaba la injusticia del poder absoluto, en *Le nombre pur* la Alemania nazi sustituye a Roma en este papel:

«La “pureté” du sang allemand a fait le malheur de l’Allemagne. Cette même pureté a fait assassiner des millions de juifs. En Allemagne, et je le pense tout à fait, il faudrait que ce mot soit publiquement brûlé, assassiné, qu’il saigne du seul sang allemand, non symboliquement collecté, et que les gens pleurent réellement en voyant ce sang bafoué – pas sur eux-mêmes, mais sur le sang même ils pleureraient. Et cela ne sera pas encore suffisant. Peut-être ne saura-t-on jamais ce qui aurait été suffisant pour que ce *passé allemand* cesse de s’élaborer dans notre vie. Peut-être jamais, on saura» (Duras, 1996d, 111–112).

Pero la Alemania nazi no se queda sola como símbolo de la crueldad del poder. El texto de *Le nombre pur* acaba con una denuncia del cierre de la fábrica de Renault en Boulogne–Billancourt, y con un proyecto de homenaje a los miles de hombres y mujeres que dejaron sus vidas en las fábricas de la empresa automovilística. El proyecto

consiste en una lista con los nombres de todos los empleados a lo largo de la historia de Renault:

«Ici, l'histoire, ça serait le nombre: la vérité c'est le nombre.

Le prolétariat dans l'innocence la plus évidente, celle du nombre» (Duras, 1996d, 113).

El relato que cierra el libro, *L'exposition de la peinture*, trata el mismo tema que *Écrire*. El tema es la inocencia, la falta de comprensión del creador ante su obra artística, su incapacidad de explicar lo que ha creado – en este caso cuadros –, y su amor incondicional por todas y cada una de sus obras. Nos parece un auténtico testamento de la escritora. Duras no sabe muy bien cómo ha llegado a producir toda su obra literaria, no puede explicarla, pero la quiere como se quiere a los hijos:

«Il parle toujours d'un ordre qu'il voudrait observer dans l'exposition. Il ne voudrait pas que les toiles soient mises en valeur les unes par rapport aux autres. Il voudrait un ordre naturel qui ferait que les toiles soient toutes à égalité de situation sur les murs de l'exposition. En aucun cas il ne faudrait que les toiles soient isolées, régnautes ou bien perdues. Il faudrait qu'elles soient ensemble, qu'elles se touchent presque les unes les autres, presque, oui, c'est ça. Qu'elles ne soient pas séparées comme elles le sont ici, tu comprends ? [...] On est entré dans la violence de la peinture qu'il a faite. On la regarde, elle, on ne le regarde pas, lui, l'homme qui parle, le peintre, celui qui se débat dans le continent de silence. On la regarde, elle seule. L'homme qui parle est celui qui a fait ça sans connaissance de le faire, en dehors du sens, dans une distraction capitale» (Duras, 1996d, 121–122).

C'est tout, 1995.

«Marguerite ne veut pas mourir. Plusieurs fois, Yann a appelé le SAMU, mais la vie est repartie. Elle s'accroche. Yann dit qu'elle parle tout le temps et que si l'on reste attentif, elle a, au cours de la journée ou de la nuit, des moments de lucidité. Elle dit alors des choses importantes qu'il décide de consigner devant elle. Elle se prend au jeu. Ainsi est né le dernier livre, C'est tout, qui provoquera, au moment de sa publication, une belle polémique. Journal intime du dernier souffle ? Mise en scène obscène d'une agonisante qui éructe, de temps à autre, quelques phrases définitives ? [...] dans ce dialogue, Duras ne parle que de la mort, de sa mort si proche, dont elle n'a pas peur, de l'après. Après sa mort il ne reste rien. "Que les vivants qui se sourient, qui se soutiennent". » (Adler, 1998, 575–576).

Este último libro con forma de diario está dedicado a Yann, y es, entre otras cosas, una declaración de amor total a su compañero de los últimos años

«Pour Yann.

Pour rien.

Le ciel est vide.

Ça fait des années que j'aime cet homme.

Un homme que je n'ai pas encore nommé.

Un homme que j'aime.

Un homme qui me quittera.

Le reste, devant, derrière moi, avant et après moi, ça m'indiffère.

Je t'aime» (Duras, 1995b, 17–18).

Todo tipo de fronteras, de marcas delimitando géneros o líneas entre la realidad y la ficción han desaparecido. El lector implícito de este texto sabe de la más que cercana muerte de la autora y, probablemente, de las especiales características de su relación con Yann Andréa. Marguerite ha expuesto toda su vida descarnadamente a lo largo de su trayectoria como creadora.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Vila–Matas insiste también en este aspecto valorándolo positivamente. «Yo la recordaré siempre como una mujer violentamente libre y audaz, que encarnaba en ella misma y a tumba abierta – con su inteligente uso, por ejemplo, del libertinaje verbal, que consistía en su caso en sentarse en un sillón de su casa y, con verdadera fiereza, despacharse a gusto – todas las monstruosas contradicciones que reúne el ser humano, todas esas dudas, fragilidad y desamparo, individualidad feroz y busca del consuelo

De hecho, como afirma Laure Adler en la cita que reproducimos al inicio de este último apartado, la recepción de esta última obra fue polémica en cuanto el texto no dejaba dudas sobre la traslación de la vida al papel. Así, por absoluta necesidad, en relación al estado físico de Duras, es un diario a dos voces – también en este género y en su última obra quiso la autora romper con lo normativo –. Es Yann quien transcribe las palabras de Marguerite y quien la entrevista en ocasiones para que de alguna forma complete o aclare sus pensamientos.

«Le 22 novembre, l'après-midi, rue Saint-Benoît.

Y.A. : Vous avez peur de la mort ?

M.D. : Je ne sais pas. Je ne sais pas répondre. Je ne sais plus rien depuis que je suis arrivée à la mer.

Y.A. : Et avec moi ?

M.D. : Avant et maintenant c'est l'amour entre toi et moi. La mort et l'amour. Ce sera ce que tu voudras, toi, que tu sois.

Y.A. : Votre définition de vous ?

M.D. : Je ne suis pas, comme en ce moment, je ne sais pas quoi écrire.

Y.A. : Votre livre préféré absolument ?

M. D. : *Le Barrage*, l'enfance» (Duras, 1995b, 9–10).

Diario a dos voces, texto en forma de verso libre, y repetición constante de los mismos temas que recorrieron obsesivamente toda su obra.¹⁵⁹

«Dans l'avenir je ne veux rien.

Que parler de moi encore, toujours, comme une plate-forme monotone. Encore de moi.

Silence, et puis.

Moi, je veux que ça disparaisse ou que Dieu me tue.

Silence, et puis.

compartido, en fin, toda esa gran angustia que somos capaces de desplegar ante la realidad del mundo, esa desolación de la que están hechos los escritores menos ejemplares, los menos académicos y edificantes, los que no están pendientes de dar una correcta y buena imagen de sí mismos, los únicos de los que no aprendemos nada, pero también los únicos que tienen el raro coraje de *exponerse* literalmente en sus escritos – donde se despachan a gusto – y a los que yo admiro profundamente porque sólo ellos juegan a fondo y me parecen escritores de verdad» (Vila-Matas, 2003, 32).

¹⁵⁹ Ya hemos visto este estilo de escritura en *Aurélia Steiner* y *L'amant de la Chine du Nord*. Lo veremos también en sus guiones cinematográficos.

Viens vite.

Je vais mieux.

La peur est moins solide.

Laisse-moi là où je suis avec la peur de la mort de ma mère, restée intacte, entière.

C'est tout» (Duras, 1995b, 44-45).

El amor unido indisolublemente a la pasión, la comunión fraternal entre la vida y la muerte, el siempre anhelado cariño de su madre y la escritura para dar testimonio de todo ello. Hasta en este último testamento literario la autora reclama, de entre todos los amores posibles, el de su madre y la historia con ella relacionada – *Le Barrage* –. Ya hemos visto como ella misma declaró que lo que le impulsó y determinó a escribir fue la imperiosa necesidad de entender la historia de su progenitora, para así aliviar el dolor por no sentirse querida por Marie Legrand. Sin embargo, y a pesar de los numerosísimos textos que esta maestra hija de granjeros protagonizó, implícita y explícitamente, su hija aún sufre por ella, por el vínculo que nunca tuvieron.

Del mismo modo que aún necesita el amor de su madre, aún necesita también escribir. El tema de la escritura, que fue adquiriendo cada vez más protagonismo en sus textos, preside por última vez *C'est tout* y se erige en el motor principal de su existencia:

«Y.A. : Vous vous préoccupez de quoi ?

M.D. : D'écrire. Une occupation tragique, c'est-à-dire relative au courant de la vie. Je suis dedans sans effort» (Duras, 1995b, 11).

Fueron muchas a lo largo de su vida las declaraciones realizadas por Marguerite Duras sobre su habilidad para los estudios relacionados con la lengua y su facilidad para escribir. También sobre la cantidad de tiempo que invirtió en ello y la necesidad de dedicarse prácticamente en exclusiva a hacerlo.¹⁶⁰

Pero al tiempo que nunca se vanaglorió por lo que para ella era más que una profesión, de igual manera reconoció que podía ser una actividad sin sentido, que

¹⁶⁰ Como su propio título indica, la actividad de escribir es el tema central de *Écrire*: «On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je devrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres. Ça s'est passé ainsi. J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée – j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée. Cette maison, elle est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison» (Duras, 1996d, 17).

alejaba a quien la ejercitaba de una vida plena, en donde el quehacer cotidiano y la atención a los que con uno viven, a los que se ama, no tienen el lugar que les corresponde. La escritura fue para ella una actividad en soledad, con la única compañía de los fantasmas de la memoria, y dejando siempre que ellos decidiesen como y cuando aparecer. Pero sin garantía de eliminarlos al darles voz y cuerpo en el papel:

«Toute une vie j'ai écrit.
Comme une andouille, j'ai fait ça.
C'est pas mal non plus d'être comme ça.
Je n'ai jamais été prétentieuse.
Écrire toute sa vie, ça apprend à écrire. Ça ne sauve de rien» (Duras, 1995b, 38–39).

Actividad trágica por tanto, con personajes movidos por las más fuertes pasiones y de donde está eliminado el final feliz. Quizá como la vida misma. No hay plan previo que sirva, ruta, guías, y si los hay, es mejor descartarlos y seguir el propio camino trazado paso a paso según lo que el corazón y el peso del pasado dictan.

«On ne sait jamais, avant,
ce qu'on écrit» (Duras, 1995b, 7).

«Je n'ai jamais eu de modèle.
Je désobéissais en obéissant.
Quand j'écris je suis de la même folie que dans la vie. Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage» (Duras, 1995b, 24).

La mer écrite, 1996.

En el mismo mes de su muerte se publica esta obra que une breves textos de Duras a fotografías realizadas por Hélène Bamberger. La fotógrafa explica así en la contraportada del libro su génesis:

«J'ai rencontré Marguerite Duras à Trouville pendant l'été 80.
Nous avons pris l'habitude de nous promener tous les après-midi.
Pendant ces promenades, je faisais des photos.

Peu à peu, Marguerite s'est mise à me diriger.

D'année en année, les photos sont devenues indispensables à nos promenades, comme un devoir de vacances, sur lequel Marguerite manifestait des exigences de plus en plus précises. Peu à peu on en est venu à parler d'un album» (Duras, Bamberger, 1996e).

También Yann Andréa indica al final del libro que él iba como conductor con las dos mujeres y que los textos fueron redactados en el verano de 1994.

Acompañando la foto de unos troncos quemados plantados sobre la arena de la playa, aparece este texto en el que se resume, para nosotros, una de las principales líneas temáticas de la escritura durasiana: guardar la memoria de la historia, traspasársela a los hijos – ellos son lo único por lo que merece la pena vivir –, y dejarles una total libertad para decidir sobre sus vidas:

«Des arbres. On les a replantés morts. Ils ont vécu. Autour d'eux il y a la mort nazie, la pire de toute l'histoire contemporaine du monde. Mon fils avait 14 ans, je lui ai donné les arbres que j'avais vus, pour lui s'amuser avec, ou écrire des choses, comme il voulait, lui, mon enfant. Je ne voulais plus revenir. Et je ne pouvais plus puisque les arbres étaient à mon fils, ce qui a fait les arbres grandir encore, et en moi, et au-dehors de moi» (Duras, Bamberger, 1996e, 40).

«Y.A. : Vous voulez ajouter quelque chose ?

M.D. : Je ne sais pas ajouter. Je sais seulement créer. Seulement ça» (Duras, 1995b, 52).

Marguerite Duras y el cine

«M.D.: Vous savez comment les acteurs apprennent la vérité dans les films policiers ? En une seconde. Et ils prennent aussi des décisions en quelques secondes. Eh bien, chez moi, ça prendrait une demi-heure (rires).

D.N. : Oui, et l'inverse peut-être, c'est-à-dire que les choses qui sont un peu longues dans les westerns, elles, seraient expédiées.

M.D. : Oui (rires). Puis il y aurait des explications entre les gens. Je ne me vois pas diriger une rixe (rires), ou un combat de boxe (rires). Ils s'expliqueraient – ce serait ça, le corps du film – interminablement (rires) sur le meurtre du shérif» (Noguez, 2001b, 128).

Como en todos los demás aspectos de su vida y de su obra, Marguerite Duras también fue tremendamente original en su relación con el séptimo arte. Esta relación fue intensa; intensa como espectadora, como colaboradora y como autora, lo que le llevó a una actividad dentro de la producción fílmica muy variada y fecunda, pero sobre todo rompedora con los cánones establecidos para el cine del momento.

El primer contacto directo con el cine le vino a través de la adaptación para la pantalla de su novela *Un barrage contre le Pacifique*. A pesar de su interés por participar activamente en la elaboración del guión, no se le permitió hacerlo, circunstancia que propició un naciente deseo de protagonizar en exclusiva cualquier trabajo relacionado con la pantalla y que se refiriese a sus textos. Lo conseguirá. A petición de Alain Resnais, va a poder elaborar y firmar el guión de *Hiroshima mon amour*, primero de sus escritos pensados directamente para el cine. Desde esta obra, estrenada en 1959, serán seis los textos que se adaptarán para la pantalla dirigidos por otros cineastas. Son éstas las películas que resultan de esas adaptaciones.

- *Moderato cantabile*. Peter Brook, 1960.
- *Le Marin de Gibraltar*. Tony Richardson, 1967.
- *Dix heures et demie du soir en été*. Jules Dassin, 1967.

- *En rachâchant*. Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1982 (A partir del cuento *Ah Ernesto*, 1971). Sin autorización de Marguerite Duras.
- *La Maladie de la mort*. Peter Handke, 1985.
- *L'Amant*. Jean-Jacques Annaud, 1992.

Debemos también enumerar separadamente – junto con *Hiroshima mon amour* – los guiones que se le encargaron a Marguerite Duras para la pantalla grande o pequeña. Son los siguientes.

- *Une aussi longue absence*. Henri Colpi, 1961. Escrito en colaboración con Gérard Jarlot y editado en Gallimard ese mismo año.
- *Sans merveille*. Michel Mitrani, 1964. Cortometraje, con Gérard Jarlot. Sin editar.
- *Nuit noire, Calcutta*. Marin Karmitz, 1964. Cortometraje. Sin editar.
- *Les Rideaux blancs*. Georges Franju, 1965. Cortometraje incluido en *Un instant de paix*. Sin editar.
- *La Voleuse*. Jean Chapot, 1966. Sin editar.
- *La mort du jeune aviateur anglais*. Benoît Jacquot, 1992. Editado en el libro *Écrire* (1993).

Y por último están aquellas obras que ella misma escribió – directamente para la pantalla o adaptando sus propios textos – y dirigió, y que enumeramos a continuación.

LARGOMETRAJES:

- *La Musica*. En co-realización con Paul Seban, 1966.
- *Détruire, dit-elle*. 1969.
- *Jaune le soleil*. 1971.
- *Nathalie Granger*. 1972.
- *La femme du Gange*. 1972.
- *India Song*. 1975.
- *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. 1976.
- *Baxter, Véra Baxter*. 1976.

- *Des journées entières dans les arbres*. 1976.
- *Le camion*. 1977.
- *Le Navire night*. 1978.
- *Les enfants*. En co-realización con Jean Mascolo y Jean-Marc Turine, 1985.

CORTOMETRAJES:

- *Le Navire night*. 1978.
- *Césarée*. 1979.
- *Les mains négatives*. 1979.
- *Aurélia Steiner (Melbourne)*. 1979.
- *Aurélia Steiner (Vancouver)*. 1979.
- *Agatha*. 1981.
- *Dialogue de Rome*. 1982.
- *L'homme atlantique*. 1982.

Para elaborar nuestro análisis de estas obras fílmicas, nos hemos apoyado en los estudios de Becerra (2001), Borgomano (1985a), Bruel, Guilain (1997) – estos dos libros se dedican exclusivamente al cine de Marguerite Duras -, Chion (1993), Fra López, Vilariño (2002), Gardies (1993), Jost (1987), (1990) y (1992), Peña Ardid (1999), Riambau (1998), Talens, Romera, Tordera, Hernández Esteve (1978) y Villanueva (1999).

Adaptaciones para la pantalla de textos de Marguerite Duras realizadas por otros cineastas

Un barrage contre le Pacifique, René Clément, 1957.

Según su biógrafa Laure Adler (1998, 316), no se contó con la autora de la novela ni para la elaboración del guión ni para la selección de actores. Decepcionada, como muchos otros autores de textos literarios llevados al cine, tuvo la impresión, a pesar de haber cobrado los derechos, de que se habían apropiado de su imaginación, del mundo que había creado a través de la escritura. La película fue una superproducción italo-americana – Dino de Laurentis y la Columbia –, protagonizada por Sylvana Mangano y Anthony Perkins – se pensó en principio para el papel del hermano en James Dean –. La adaptación fue obra de Irwing Show y René Clément. Los contactos entre Duras y Show fueron escasos, contra el deseo de la primera, que sólo consiguió, después de insistir ante Clément, que no se redujese el personaje del hermano mayor al prototipo del chulo que explota a las mujeres, y que el actor que lo encarnase fuese atractivo y seductor para el público. Duras temía una caricaturización de las relaciones familiares que aparecían en la novela. No fue esto lo que resultó, más bien al contrario. Al director no le interesaba el problema colonial que también protagonizaba el texto, sino precisamente los problemas psicológicos de los integrantes de la familia. La atracción erótica entre los dos hermanos, fundamental en la novela y más desarrollada después por Duras en *L'Amant*, está también presente en la película de Clément.¹⁶¹

Sin embargo éste añadió a la historia de la pobre familia de colonos franceses en Indochina un final feliz que no estaba en la novela. Después de la muerte de la madre su hijo va a construir el dique por el que ella ha luchado.

El rodaje en Tailandia fue especialmente duro debido a la climatología:

¹⁶¹ «Le couple du frère et de la sœur, Mangano-Perkins, tous deux admirablement dirigés, provoque toujours autant d'émotion érotique. L'inceste est esquissé subtilement par une danse d'accouplement permanente. Chaleur tropicale, malaise, rires feints, le film a ses morceaux d'anthologie comme la scène de la douche ou celle de la boîte de nuit ; il procure encore aujourd'hui le sentiment d'une délicieuse violence mêlée d'exotisme languissant» (Adler, 1998, 338).

«René Clément a fait son travail. Moi, je l'avais fait de mon côté. Un an pour Clément. Deux ans pour moi, de 1947 à 1949. Clément m'a dit qu'il avait souffert un double calvaire pour faire ce film. Calvaire des pourparlers avec les producteurs, calvaire de la chaleur tropicale, de la boue, de l'inconfort. Je crois que Clément a souffert d'une certaine façon pour faire ce film à partir duquel j'ai fait souffrir Clément. Le temps de la chaleur tropicale, de la boue, de l'inconfort et de la misère était passé, mais je ne savais pas comment rentrer ces données dans mon roman afin qu'elles deviennent éloquentes en même temps qu'acceptables pour mes lecteurs et pour moi-même» (Duras, 1997a, 372).

La autora de la novela reconoció en su día en unas declaraciones hechas a *France-Observateur*, y recogidas en la compilación selectiva de su obra hecha por Gallimard en 1997, las dificultades para rodar *Un barrage contre le Pacifique* por las que atravesó René Clément. Pero deja en ellas claro que no fueron mayores que las que ella misma tuvo que afrontar para crear el texto. La película no es suya, pero sí la obra que le dio vida. Marguerite Duras no admitirá nunca ingerencia alguna en sus criaturas, en sus textos, por muy bien pagados que estuviesen los derechos para hacerlo. La acogida de la película por parte de la crítica fue muy buena en general, aunque algunos subrayasen las diferencias con el texto de partida. Clément las contraatacó diciendo que su obra no era una adaptación de la novela, sino una película inspirada en ella.

Moderato Cantabile, Peter Brook, 1960.

Esta fue la primera vez que Duras adaptó ella misma uno de sus textos, por petición expresa de Brook. El director también colaboró en la redacción del guión junto a Gérard Jarlot. Jeanne Moreau protagonizó la película, con el niño Didier Haudepin en el papel del hijo de Anne Desbaredes.

Marguerite Duras trabajó intensamente en la elaboración del texto fílmico y encontró grandes dificultades para concretar en imágenes una historia que en el papel quedaba en suspenso en muchos de sus elementos. A diferencia de la novela, en la película se da una especificación temporal a la historia entre Anne Desbaredes y Chauvin; los encuentros de éstos se desarrollarán en cinco días. La mujer asesinada en el café por su amante tiene aquí una identidad y una historia personal. Hay también cambios en el diseño del personaje de la protagonista. En la pantalla Anne Desbaredes busca de manera explícita a los hombres y se entrega físicamente a Chauvin.

Fue seguramente esta imperiosa necesidad por parte del director de que puntualizase unos personajes y sus motivos, que habían quedado a decisión del lector en la novela, lo que llevó a su autora a renegar de la película de Brook y a acusar a éste de no haber comprendido nada de la misma (Adler, 1998, 365).¹⁶²

En su libro *Les yeux verts* se reafirma en su crítica a la totalidad del trabajo realizado con la película:

«J'ai décidé de ne pas renouveler la cession des droits exclusifs de *Moderato cantabile* à la production qui a racheté le film, Promotion Artistique de Films. Écrit et téléphoné. Les droits sont libres, dorénavant, pour ceux qui auraient mon assentiment ou celui de mon fils, après ma mort. Voilà qui est dit. Si j'étais plus jeune, j'aurais refait *Moderato cantabile* sans script, le livre seulement. Le script fait avec Gérard Jarlot était mauvais, faux, de même la mise en scène de Peter Brook. Jarlot écrivait d'une façon très voyante, tout était à la surface de la page. De même était la mise en scène de P. Brook » (Duras, 1996b, 45).

André Gardies utiliza esta película, y especialmente su comienzo, como ejemplo de una información proporcionada al espectador exclusivamente a través de la cámara, de la vista – “polarisation-énonciateur” (Gardies, 1993, 110) -:

«Sous l'oeil attendri de sa mère et celui, sévère, de son professeur, l'enfant fait ses gammes puis entame la “jolie sonatine de Diabelli” lorsque, soudain, un cri déchirant venu de l'extérieur perturbe la leçon de piano. Nous sommes au début de *Moderato cantabile*. Curieux, l'enfant tente d'aller à la fenêtre. Il en est empêché. Le cri reprend, un long cri d'agonie. Ma curiosité de spectateur, comme celle de l'enfant (mais aussi, très vite, celle de la mère et du professeur), est piquée. Qui peut pousser un tel cri, et pourquoi ? que se passe-t-il là, dehors ? Cédant à l'envie, l'enfant, sa mère et le professeur vont à la fenêtre, l'ouvrent, se penchent à l'extérieur. Ils voient, mais moi spectateur je ne vois rien (sinon qu'ils sont en train de voir ce que j'aimerais voir) : la caméra reste obstinément au centre de la pièce» (Gardies, 1993, 99).

¹⁶² Sin embargo François Jost sigue viendo en el ambiguo uso del punto de vista cinematográfico que aparece en esta película, una evidencia de que muchos pasajes quedan pendientes – igual que en la novela – de la interpretación que le dé el receptor: «Dans le cas d'une suite d'images muettes, le narrateur est plus une construction du spectateur qu'une instance repérable grâce à des marques immanquables. Cela revient à dire que l'identification du spectateur à ce qui se passe sur l'écran est souvent incertaine et flottante : en effet, d'une part, la prise de conscience du dispositif est plus ou moins grande selon les individus (“identification cinématographique primaire”, Metz), mais, d'autre part, dans certains cas, le statut de l'image lui-même est ambigu : lorsqu'un film est inauguré par un long travelling, par exemple, il ne m'est pas toujours facile de déterminer si j'épouse le discours-regard du cinéaste ou si je vois à travers les yeux du personnage (ocularisation interne primaire). [Je pense, en écrivant ces mots, à certains passages de *Moderato cantabile* de Peter Brook, 1960]» (Jost, 1987, 32-33).

Como bien constata en su estudio Gardies, cuanto más se evidencia para el espectador que existe una trama que no le es mostrada, más se dibuja ante él la presencia de una instancia autorial que maneja los hilos del relato, en esta ocasión fílmico. A pesar del rechazo de Duras por esta película, en ella, como en la mayoría de las obras durasianas, la instancia narradora pide siempre protagonismo.

Le marin de Gibraltar, Tony Richardson, 1967.

Jeanne Moreau compró los derechos para producir la película que después protagonizó con Iann Bannen. Tampoco le gustó en esta ocasión a Marguerite Duras su obra en la gran pantalla. Blot-Labarrère reproduce unas declaraciones de la autora sobre ésta y otras adaptaciones fílmicas de sus textos no dirigidas por ella:

«Le dégoût des films qu'on faisait à partir de mes livres. J'aime beaucoup Dassin et Melina Mercouri, ce sont de très bons amis, mais quand j'ai vu *Dix heures et demie du soir en été* tourné par Dassin, je me suis dit, bon je vais quand même essayer d'en faire un. Il y avait eu une série, *Le Marin de Gibraltar*, tourné par Richardson, le film de Dassin, et alors j'ai eu envie d'essayer» (Cfr. Blot-Labarrère, 1999, 188).

Dix heures et demie du soir en été, Jules Dassin, 1967.

Marguerite Duras intentó con Louis Malle un proyecto de adaptación de su novela para el cine que finalmente no funcionó (Adler, 1998, 379). Lo mismo ocurrió con un guión para televisión, pero éste dio pie a Dassin para hacer la película.¹⁶³

La producción, protagonizada por Melina Mercouri, Romy Schneider y Peter Finch, fue rodada en España, y hasta el rodaje se desplazó también Marguerite para dar constantemente su opinión a Jules Dassin y a los actores. Sin embargo las críticas no fueron muy favorables con el film, pues la mayoría hicieron notar la simplificación que en él se había hecho con respecto a la novela, y el abusivo protagonismo de Mercouri. Christianne Blot-Labarrère en su estudio de la novela dedica una parte a las críticas

¹⁶³ También habría años más tarde un proyecto de guión fallido para *Le rapt de Lol V. Stein* (Adler, 1998, 392).

publicadas sobre la adaptación fílmica, y reproduce, entre otras, ésta de Marcel Martin aparecida en *Lettres françaises* (9–15 febrero, 1967):

«Et quel massacre! Imaginez le roman, dépouillé [...], transformé en un film boursouflé [...], remplacé par une image dégoulinante de couleurs, les envolées musicales, une mise en scène bouillonnante, un lourd appesantissement sur les motivations des personnages. Peut-on imaginer contresens plus complet ? [...] L'interprétation de Peter Finch et de Romy Schneider est correcte (une fois admis le principe de la version française) celle de Melina Mercouri défie l'analyse. Monstre sacré ? Le mot est faible, c'est un volcan, un cyclone, un maelström, un cataclysme ; pendant une heure et demie elle gesticule, crie, sanglote, roule des yeux, se tord les mains, se ronge les sens, perpétuellement entre deux alcools et entre deux crises de nerfs» (Blot–Labarrère, 1999, 187).

A pesar de no haberse quedado completamente satisfecha tampoco de esta novela suya llevada al cine, le unirá a partir de este rodaje una gran amistad con Jules Dassin y una declarada admiración por Melina Mercouri. Dassin será su productor en el futuro, y a Mercouri le dedicará un enfervorizado artículo recogido tiempo después en *Outside*.¹⁶⁴

La maladie de la mort, Peter Handke, 1985.

La película sobre esta obra de Duras hecha por el autor y director teatral no fue bien acogida en su presentación en el festival de Cannes (Adler, 1998, 528). En su número de julio–agosto de 1985 la revista *Cahiers du cinéma* reproduce una entrevista con Marguerite Duras en la que la autora habla de esta adaptación.

«Cahiers. Handke se place dans le film comme lecteur–traducteur. Le titre, ce n'est pas le mot juste mais un mot déplacé. “Das Mal des Todes” veut dire le stigmat de la mort, la marque, la tache de mort.

¹⁶⁴ «Superbe femme? Davantage: superbe créature. La règle d'or de cette stature doit être une démesure mystérieusement distribuée de la tête aux pieds. Quand on la voit pour la première fois cela frappe. Et on ne peut jamais la revoir ensuite sans revenir à cette émotion devant la royauté de l'allure. Elle est belle comme le serait aussi un jeune athlète. Sans doute dans sa perfection, la forme est–elle androgyne. La discrimination ne se fait qu'au stade humain. Je ne la fais pas pour Melina. Elle est belle sans frontière, comme toute forme vivante peut l'être, à la mode d'un cheval, d'un arbre, d'une femme» (Duras, 1984f, 234).

M. Duras. Je croyais que c'était le mal, comme le mal de vivre, la malfaisance, le diable. Il a évité des passages comme celui des mouettes qui, à l'aurore, recommencent à se gorger de vers de vase, à investir les sables. Ce n'est pas une version qu'il a faite du livre, c'est une appropriation. Le film est superbe. Les images sont magnifiques. Mais ce n'est pas dans le livre qu'il faut qu'elles le soient, c'est Handke qui les fait ainsi» (*Cahiers du cinéma*, juillet / août 1985).

Seis años más tarde, en otra entrevista concedida a Jean-Michel Frodon y Danièle Heymann (13-VI-91), la autora se muestra más dura con la película de Handke.

«— Vous n'aviez pas aimé non plus l'adaptation cinématographique réalisée par Peter Handke d'après *La Maladie de la mort*, qui ne respectait pas les indications de mise en scène données par le livre ?

— Je n'aime pas le film. Pourtant, j'aime beaucoup Peter Handke. J'étais embêtée, et triste avec son film, je ne pouvais pas lui dire que je ris. Je lui ai dit que la fille était très belle. Je ne lui ai pas dit que les robes étaient très belles » (Frodon Heymann, en web Duras).

L'Amant, Jean-Jacques Annaud, 1992.

La película fue producida por Claude Berri, quien, desde el principio, implicó a Marguerite en el proyecto. Al principio se grabó a la autora leyendo el libro y, por momentos, especialmente en los pasajes referidos a la muerte de su hermano pequeño, ella no podía contener la emoción. La autora redactó un guión, pero al poco tiempo fue hospitalizada y prácticamente desahuciada. Marguerite siempre pensó que ella misma dirigiría la película, lo que sin embargo nunca estuvo en la mente de los productores. Roman Polanski y Stephen Frears fueron contactados pero rehusaron. Michaël Cimino firma y luego abandona el proyecto. Finalmente será Jean-Jacques Annaud quien lo lleve a término. Annaud colabora activamente con Marguerite hasta su hospitalización, y utiliza el guión de la autora, la novela y su propio guión, elaborado con la colaboración de Gérard Brach, para filmar la película cuando se contaba con la muerte segura de Duras. Cuando ésta contra todo pronóstico vuelve a la vida, son necesarias duras negociaciones para que abandone el proyecto, pues su intención sigue siendo hacer de Annaud un mero operador.

Como ya hemos visto a propósito de la redacción de *L'amant de la Chine du Nord*, su descontento con el resultado final de la película fue tal que le llevó a escribir su propio guión y publicarlo bajo ese título. A pesar de la reseñable fidelidad al texto de la novela, la película destaca principalmente la relación erótica entre la adolescente francesa y el rico joven chino. Para Marguerite Duras la película debía, sin embargo, explicarle al espectador por qué esta muchacha decide un día dedicarse a escribir. Ese era el motivo central de su novela. Como el profesor Darío Villanueva muy bien analiza, los distintos códigos del relato escrito y del cinematográfico impiden la “clonación” de la obra de partida que se adapta:

«Cuando una historia plasmada previamente en un discurso novelístico es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación, y aunque la sustancia de contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte es inexorablemente distinto al de la primera. [...] Y no es de extrañar tal fenómeno, pues en definitiva viene a probar algo que reiteradamente se afirma, sobre todo en las aulas, y casi nunca se prueba: que la forma *es* el significado. [...] Existen, en efecto, elementos de esa prefiguración que pertenecen al plano de la historia o contenido diegético, de manera que se dan por igual en la novela y la película en ella basada si su guión es fiel a la sustancia argumental de la primera. El texto está lleno de vacíos, de lagunas o lugares de indeterminación que el receptor ha de subsanar activamente» (Villanueva, 1999, 207-208).

Marguerite Duras, ya que no pudo conseguir que otros directores de cine respetasen todas y cada uno de los muchos vacíos que había en sus líneas escritas, decidió ponerse ella misma a sugerir esos silencios en la pantalla.

La mort du jeune aviateur anglais, Benoît Jacquot, 1992.

Como ya hemos visto en la parte final de sus textos narrativos, la filmación de este guión de Duras sobre un joven aviador muerto en las últimas horas de la gran contienda mundial, dio lugar a la publicación del libro *Écrire*. Junto con *La pluie d'été*, ambos constituyen los dos ejemplos en la obra de la autora de textos elaborados a partir de un rodaje o de un guión cinematográfico.

Guiones encargados

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959.

Esta obra, además de darle una fama considerable a Duras como guionista, constituye, como hemos visto para muchos de sus textos narrativos, un viaje intergenérico y metafilmico. Es la película de cómo se rueda una película sobre el holocausto nuclear; en ella aparece un bar, en el que se citan los protagonistas, llamado “Casablanca” - ¿homenaje a un clásico? -; el documental como subgénero visual está presente a través de las imágenes extraídas de los archivos sobre la catástrofe de Hiroshima. Los actores se comportan como si leyesen un texto. *Hiroshima mon amour*, ¿es un calidoscopio?

«Nous sommes dans l'été 1957, en août, à Hiroshima.

Une femme française, d'une trentaine d'années, est dans cette ville. Elle y est venue pour jouer dans un film sur la Paix.

L'histoire commence la veille du retour en France de cette Française. Le film dans lequel elle joue est en effet terminé. Il n'en reste qu'une séquence à tourner.

C'est la veille de son retour en France que cette Française, qui ne sera jamais nommée dans le film – cette femme anonyme – rencontrera un Japonais (ingénieur, ou architecte) et qu'ils auront ensemble une histoire d'amour très courte.

Les conditions de leur rencontre ne seront pas éclaircies dans le film. Car ce n'est pas là la question. On se rencontre partout dans le monde. Ce qui importe, c'est ce qui s'ensuit de ces rencontres quotidiennes. [...] De quoi parlent-ils ? Justement de HIROSHIMA. [...]

On peut parler de HIROSHIMA partout, même dans un lit d'hôtel, au cours d'amours de rencontre, d'amours adultères. Les deux corps des héros, réellement épris, nous le rappelleront. Ce qui est vraiment sacrilège, si sacrilège il y a, c'est HIROSHIMA même. Ce n'est pas la peine d'être hypocrite et de déplacer la question» (Duras, 1997, 539–540).

Esta es una parte del texto que Marguerite Duras elabora como explicación previa al guión de la película y a la película misma. La autora no quiere dejar dudas sobre los motivos que le guiaron a la hora de redactarlo, y en ellos está una de sus obsesiones más recurrentes como escritora y que hemos visto reflejadas en muchas de sus obras. La intención de denunciar el horror, las injusticias, las maldades cometidas

por los seres humanos. Con la denuncia se quiere evitar que se repitan, que se olviden hasta el punto de volver a protagonizarlas:

«ELLE. – J’ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l’horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j’ai oublié...

Boutiques où, à cent exemplaires, se trouve le modèle réduit du Palais de l’Industrie, seul monument dont la charpente tordue est restée debout après la bombe – et qui a été conservé ainsi depuis. Boutique abandonnée. Car de touristes japonais. Touristes, place de la Paix. Chat traversant la place de la Paix.

Elle. – Pourquoi nier l’évidente nécessité de la mémoire ?...

Phrase scandée sur les plans du squelette du Palais de l’Industrie.

ELLE. – ... Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera. Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera» (Duras, 1997, 556–557).

Toda la película está constituida por el diálogo entre los dos amantes, la francesa y el japonés, y en su conversación se intercalan constantemente imágenes sobre las consecuencias de la bomba atómica en Hiroshima. El filme comienza con un diálogo inicial, en el que el amante le niega a la mujer sus recuerdos:

«Une voix d’homme, mate et calme, récitative, annonce¹⁶⁵ :

LUI. – Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.

À utiliser à volonté. Une voix de femme, très voilée, mate également, une voix de lecture récitative, sans ponctuation, répond :

ELLE. – J’ai tout vu. Tout» (Duras, 1997, 548).

Sin embargo, y a lo largo de toda la obra, la mujer se reafirmará en sus recuerdos, en el dolor por ellos provocado y que resulta intacto en el presente. No quiere olvidar y, por si ella olvida, al espectador no se le permite, pues las imágenes del horror, de los niños mutilados, de los cadáveres, de las casas derruidas y de los monumentos conmemorativos aparecen en la pantalla.

¹⁶⁵ Las indicaciones didascálicas de la autora sobre las voces de los personajes marcan la presencia de un texto primigenio que es leído por éstas. Se asegura así el protagonismo del texto dentro de la imagen.

El horror no está sólo en Hiroshima. La mujer tuvo en el pasado, en su pueblo natal de Nevers, un amor con un joven alemán durante la contienda mundial. No se le permitió llorar su muerte y fue despreciada por amar al enemigo, confinada en un sótano por su familia. Ella tampoco quiere olvidar ese amor, la libertad para amar sin tener en cuenta las normas, los dictados de la sociedad. Con su amante japonés, con aquel que pertenece al territorio de los vencidos y que sin embargo sí quiere pasar página, se reafirma en su amor por el que pertenece al pueblo que provocó la contienda y que llevó a miles de personas a la muerte. Incluso funde e identifica a ambos en la misma pasión contra toda norma, pues el japonés es sólo un amante que en breve deberá abandonar por su familia que le espera en Francia tras el rodaje. El enemigo y el amante reunidos en una misma persona:

«M.D. – À Hiroshima. L’histoire d’Hiroshima double celle de Nevers. Oui, c’est ça. Je viens de le revoir, c’est ça dont je suis le plus contente encore, quand le Japonais, en parlant de l’Allemand, lui dit : “Quand je suis mort, où es-tu ?” et elle dit : “Dans la cave”, quelque chose comme ça. Le Japonais dit en lieu et place de l’Allemand : “Quand je suis mort, tu cries ?”, c’est ça : “Quand je suis mort, tu cries ?” et elle dit : “Tu es mort”, oui. [...]

Face à toute la société, elle a toujours refusé ce qu’on lui avait fait et elle retrouve, intégrale, comme un diamant, sa colère de Nevers, sa douleur, mais sa colère aussi, la colère est restée, elle est parfaite. Ça, ça m’a frappée, quand je l’ai revue et ça n’a pas vieilli, dans ce sens-là» (Duras, Gauthier, 1985, 83).

En la pasión con la que se vive este amor por el enemigo y el amante del pueblo vencido al mismo tiempo, en la repetitiva insistencia en los recuerdos de la guerra y del horror por ella provocado, está la lucha de la autora para que nada de esto ocurra de nuevo, para que no se repitan vencedores y vencidos, para que éstos no vuelvan a matarse y se identifiquen como un mismo ser humano cuya vida hay que defender. Christophe Carlier lo explica así: ¹⁶⁶

«Se em 1958, a simpatia de Duras se dirige ao Alemão abatido, à jovem francesa que ele teria levado para a Baviera, às populações queimadas de Hiroshima,e ao Japonês, é porque a História condenou definitivamente os inimigos de ontem, e santificou rapidamente, do lado francês e americano, o que de facto nada deveu ao heroísmo.

¹⁶⁶ Citamos una traducción portuguesa del texto hecha por Graça P. Corrêa que aparece en el programa de mano que acompañaba a una representación teatral de la obra que en el verano de 1998 hizo la compañía del Teatro Nacional D. Maria II en Lisboa.

A posição da escritora é portanto indissociável de um duplo movimento que caracteriza a sua obra: a defesa das vítimas de todas as injustiças, a contestação das ideologias que pretendem fornecer uma visão global da complexidade do mundo. [...] Par lá de uma mensagem política, o sofrimento é a condição e a matéria de uma escrita que nasce sempre “sobre o corpo morto do mundo e, ao mesmo tempo, sobre o corpo morto do amor”.

No primeiro lugar destas ideologias totalizantes, culpadas de “tomar partido contra a espécie humana” figuram evidentemente os nacionalismos. A actualidade de 1958 – a da guerra da Argélia – entra aqui em jogo. [...] A guerra da Argélia choca Duras de forma muito particular, pois denuncia por parte do povo francês a aceitação de uma ideologia odiosa e inquestionável. A noção de “inimigo da França”, posta em causa em Hiroshima, explica-se em parte por este contexto ideológico que confere um sentido polémico a certas frases do guião: “Desejo não ter mais pátria. [...] Aos meus filhos ensinarei a inteligência e o amor pela pátria dos outros até à morte.” Esta mensagem é claramente política, tal como o são as variações irónicas ou sérias sobre a pátria e a honra: “Tenho a honra de ter sido deshonrada” ».

La repetición y unos diálogos entrecortados de manera casi abusiva por lo silencios, son un anuncio formal de lo que caracterizará en adelante sus textos dramáticos. Los silencios de esta obra constituyen un mensaje en sí mismo, que hay que traducir como la imposibilidad de emitir sonidos en la que deja la pasión más tumultuosa y el dolor nunca apagado por los recuerdos del pasado. Los personajes se debaten interiormente en una lucha por amar a pesar de las circunstancias pasadas y presentes, y por dar testimonio al mismo tiempo del horror de lo ocurrido, no sólo en Hiroshima, sino en todos los lugares en los que los hombres se han matado entre sí. Vircondelet lo resume:

«Toute sa thématique est mise en scène, le conflit entre le souvenir et l’oubli, la lutte de l’homme pour échapper à l’érosion du temps, la transgression de l’amour. [...] Nul doute que ce n’est pas seulement la caméra de Resnais qui a fait le film mais surtout la scansion si particulière de Duras qui invente littéralement une autre manière de faire du cinéma. A-t-elle jamais inventé autre chose que cet art de la répétition, jusqu’à la incantation lyrique, jusqu’à l’asphyxie de la voix qui laisse enfin la place au silence?» (Vircondelet, 1996, 84–85).

La relevancia del pasado que no se quiere olvidar imposibilita casi a actuar, en muchas ocasiones también a hablar; de ahí que el peso de la trama en esta película lo compartan en exclusiva las imágenes referidas a la tragedia atómica y los repetitivos y entrecortados diálogos de la pareja. Es una película sobre el pasado que aún está ahí. En un monográfico sobre el cine de Duras publicado en España en 1997, Joël Magny analiza esta cuestión:

«La escritura del guión de *Hiroshima, mon amour* opera una transformación radical en la concepción del *flash-back*. No consiste ya en traer a la memoria sucesos pasados como pruebas del amor, del horror, de la muerte para explicar cómo se ha llegado hasta ahí, regreso hacia atrás típico del filme policíaco, sino en hacer coexistir en la misma imagen este pasado y este presente, en tomar la consistencia misma del pasado en el presente. El dispositivo que pone en marcha el guión, extraordinariamente utilizado por Resnais, está fundamentado en una sutil organización de los lugares, los famosos “lugares de Marguerite Duras”. Es en el Hiroshima de hoy, donde se reconstruye Nevers, el Nevers del pasado, igual que la Hiroshima del presente está invadida y marcada por las huellas, pero sólo las huellas, de la Hiroshima de la bomba. El interés está en el estatuto indecible de las imágenes de Nevers que surgen en fragmentos. Acompañan con frecuencia el relato de la mujer y pueden ser leídas como banales visualizaciones de este relato. Pero como éste está provocado por la presión del Japonés, que no conoce Nevers, nada impide que sean al mismo tiempo, y lo son, la representación que de ella se hace este último. El filme no es un psicoanálisis que permite a un paciente hacer resurgir un pasado rechazado después de dominarlo, sino una historia de amor loco en la que un ser, él, se apropia del pasado de otro, ella. En el presente de Hiroshima, el pasado de Nevers se pone a vivir para ambos. No solamente sus cuerpos, sus espíritus, se comunican, sino igualmente Nevers e Hiroshima. La imagen fílmica ya no es simplemente el lugar de la representación – las verdaderas–falsas imágenes documentales del comienzo – sino el lugar donde se operan síntesis, fusiones fantasmáticas inéditas entre el horror individual y el horror colectivo, el imaginario de la mujer y el del hombre, recuerdo e imaginación» (Magny, en Bruel, Guilain (ed), 1997, 12–13).¹⁶⁷

El tema del pasado que convive con el presente, hasta casi sustituir a éste, es, sin lugar dudas, uno de los ejes centrales de la obra durasiana. Y *Hiroshima mon amour* una de las causas principales de que la autora se interesase por poner en imágenes – sin la intervención de otros - sus palabras escritas.

¹⁶⁷ Jost analiza el mismo proceso de fusión de pasado y presente en una escena de la película: «L’homme et la femme se trouvent donc à Hiroshima, dans un café. Les souvenirs de la guerre remontent progressivement à la surface, matérialisés par des images de Nevers. Pendant que ce flot visuel se substitue au lieu où part le récit, on continue toutefois à entendre l’ambiance sonore qui en émane – et notamment la musique jouée par le juke-box – jusqu’au moment où elle disparaît, comme effacée par la montée émotive du passé. Enfin, lorsque l’héroïne finit par confondre son amour allemand et sa rencontre d’Hiroshime, une brusque gifle du Japonais met fin à l’hallucination, provoquant, du même coup, la reprise des bruits et de la musique du bar. Cette “ambiance” est bien en occurrence déliée puisque, du début de la séquence aux images de Nevers, l’ancrage se perd, sans qu’on l’oublie pour autant, le son devenant libre par rapport au contexte qu’il accompagne. Le résultat, pour le spectateur, est que la jeune femme semble *voir* ses souvenirs, en même temps qu’elle *entend* ce que se passe dans le lieu où elle se trouve» (Jost, 1987, 50).

Une aussi longue absence, Henri Colpi, 1961.

Esta película fue protagonizada por Alida Valli y Georges Wilson.¹⁶⁸

Cuenta la historia de una mujer que cree ver a su marido desaparecido en la guerra en la figura de un vagabundo que ha perdido la memoria. Ella lo lleva a su casa para “recomenzar” su vida de pareja. Pero el hombre, que parecía haber aceptado la personalidad que la mujer le otorgó, intenta suicidarse tirándose bajo un autobús. Su nueva vida de hábitos y obligaciones no le gusta, prefería la libertad del vagar sin horario ni rumbo. Su destino sin embargo va a ser el psiquiátrico; allí, la que desea haber sido su esposa, lo visitará regularmente. La tozudez de esta mujer por recuperar el pasado se constituye en el eje temático principal de la obra:

«THÉRÈSE: Comme ça doit être extraordinaire (*très perfide*) ce que vous me disiez tout à l'heure (*un temps*) de perdre sa mémoire (*un temps*) comme ça... tout à fait, n'est-ce pas ?

LE CLOCHARD : Tout à fait, oui. Mais vous savez...

(La phrase dite dans l'humilité ne se termine pas comme s'il disait : On s'y fait, vous savez.)

Elle lui dit comme elle dirait qu'elle l'aime :¹⁶⁹

THÉRÈSE : D'aucune... chose... d'aucune vraiment... vous vous souvenez?

Il lui sourit et fait “non” très légèrement. Elle continue :

THÉRÈSE : D'aucune personne... Même d'une seule...

Il lui sourit et fait “non” encore une fois, très légèrement.

Thérèse contourne brusquement le bar et vient sur lui, tout à coup, dressée, elle lui parle fort, avec de l'agressivité.

¹⁶⁸ «Sollicitée par de nombreux producteurs de films, après le succès d'*Hiroshima*, Marguerite écrit avec Gérard Jarlot *Une aussi longue absence*, cette histoire tirée d'un fait divers qui s'est produit l'année précédente et qui a frappée Eva Jarlot : une femme d'Abervilliers, Léontine Fourcade, a cru voir passer dans la rue son mari, un ancien déporté de Buchenwald. Le film raconte la confrontation d'une femme avec un clochard dont elle va tenter de réveiller la mémoire. Jarlot construit l'histoire et Marguerite s'attache à décrire les marques de la guerre dans le corps et l'âme d'une femme qui n'a jamais voulu se résoudre à accepter la disparition de l'être aimé. Toujours et encore la guerre, l'obsession de cette guerre. [...] Pour réaliser le film, elle pense à Henri Colpi qui fut avec Jasmine Chasney le monteur d'*Hiroshima*. Le 10 mars 1960, elle appelle Colpi qui lui donne son accord. Le 11 au matin, elle trouve un producteur en la personne de Raoul Lévy et, le soir même, Resnais l'encourage» (Adler, 1998, 361–362).

¹⁶⁹ Las didascalias fuertemente narrativas y dirigidas también a la convocatoria de las experiencias íntimas que los actores deben tener para preparar la interpretación de sus papeles, aparecen explícitas en este guión cinematográfico y anuncian el estilo didascálico de sus obras dramáticas.

THÉRÈSE : Si on vous proposait de vous faire retrouver la mémoire ? S'il y avait un moyen de vous la faire retrouver ? Une invention nouvelle qui vous permettrait tout à coup de retrouver tout votre passé ?

Le clochard recule d'un pas.

LE CLOCHARD (*tout bas*): Je ne comprends pas.

Alors Thérèse met toute sa force dans son adjuration, dans sa supplication criée.

THÉRÈSE : Trois fois, cinquante fois plus de souvenirs, d'un seul coup...

Le clochard a encore reculé d'un pas.

THÉRÈSE : Peut-être que vous avez eu autre fois des maisons... des habitations princières... les meilleures amis du monde... de la famille... (*Un temps.*)

Sur un ton plus bas.

Une femme... Une seule femme... et aussi peut-être des aventures diverses... Qui sait? Peut-être avez-vous fait des voyages ? Des voyages au bout du monde... Alors, pourquoi refuser tout cela ? Une vie entière s'ouvrirait derrière vous... Pourquoi refuser ?» (Duras, Jarlot, 1961, 91-92).

Thérèse, que vivía una relación feliz con un camionero y que estaba a punto de irse de vacaciones con él, lo abandona para recuperar el amor de juventud por su marido desaparecido tras la guerra. Nada de lo que le digan familiares y amigos sobre la falta de parecido del mendigo con su esposo desvía a esta mujer de su decisión de volver al pasado. Ni siquiera la pasividad y falta de interés del hombre que ella ha decidido que sea su marido. Pocos personajes de Duras tienen la oportunidad de revivir el pasado, Thérèse no la va a dejar escapar. El vagabundo se prestará inconscientemente al juego de “representar” el personaje del marido. El juego metaficcional se explicita en una imagen en la que el nuevo esposo fingido mira la foto de otro hombre bien distinto al que se supone que interpreta.

Sans merveille, Michel Mitrani, 1964.

Marguerite escribió el guión en colaboración con Gérard Jarlot para esta película que se emitiría en televisión el 29 de marzo de 1964. Hubo después un proyecto de publicación con Gallimard, que resultó fallido. El filme cuenta la historia de las luchas pasionales de una pareja que se ama a pesar de las infidelidades mutuas.

Nuit noire, Calcutta, Marin Karmitz, 1964.

El guión de este cortometraje formaba parte de una serie de televisión sobre el alcoholismo.¹⁷⁰

La asistencia a su rodaje y las dudas con la redacción del guión llevaron a la autora a intentar decididamente la dirección cinematográfica para no tener que “negociar” sus decisiones con otros. La película fue abucheada por el público en el festival de Tours, donde Peter Brook la defenderá ardientemente. Duras había participado en ella más que como guionista, pues quiso imponer a Karmitz todos y cada uno de sus planos.

Rideaux blancs, Georges Franju, 1965.

Este cortometraje formó parte de una serie de espacios dramáticos para la televisión alemana que tuvo el título genérico de *Un instant de paix*. Su tema central es el voyeurismo en las relaciones amorosas.

La Voleuse, Jean Chapot, 1966.

Esta película fue protagonizada por Romy Schneider y Michel Piccoli. Está basada en un hecho real ocurrido en Alemania. Una mujer le confiesa a su marido que antes de conocerlo tuvo un hijo y que se lo entregó a un matrimonio de obreros. El padre adoptivo, interpretado por Piccoli, amenaza con matarse si le llevan al niño. La madre lo roba. Aunque en la intención de Chapot estaba recoger igualmente las personalidades de la madre natural del niño y de su padre adoptivo, hubo una identificación total por parte de la guionista Duras con la figura de la madre.¹⁷¹

¹⁷⁰Según Adler (1998, 402-403), la elaboración del protagonista constituyó para Marguerite Duras el esbozo de lo que luego sería el personaje del vicecónsul, y en este cortometraje aparece por primera vez un procedimiento que caracterizará más tarde su obra fílmica: la separación entre las voces y las imágenes.

¹⁷¹Después del estreno de la película, su director lamentaría públicamente esta visión tan subjetiva de la situación a favor de la madre que resultó del texto de Duras (Adler, 1998, 414).

Obras fílmicas de Marguerite Duras

Largometrajes

La Musica, 1966.

Correalizada por Paul Seban, fue su primera película como directora. Protagonizada por Robert Hossein, Delphine Seyrig y Julie Dassin, la película se rodó en blanco y negro durante un mes entre Évreux y Deauville, en la Normandía.

La Musica en origen es una obra de teatro de 1964 que la autora escribió por un encargo de la televisión inglesa, para una serie titulada *Love Stories*. Fue publicada por Gallimard y representada en Francia primero por Alain Astruc y Maurice Jacquemont y más tarde por Claire Deluca y René Erouk. En estas puestas en escena Marguerite Duras había colaborado activamente y sugerido una fuerte iluminación para los rostros de los actores, para resaltarlos como en el cine. La obra se centra en la historia de una pareja que se reencuentra en el pueblo en el que han vivido doce años de casados para concretar los detalles del definitivo divorcio.

La autora de nuevo en esta ocasión quiso protagonizar en exclusiva la dirección y realización de la película, aún cuando apenas tenía conocimientos técnicos sobre filmación. En este sentido sus relaciones con Paul Seban fueron muy difíciles. Su deseo era siempre improvisar y el de él atenerse al guión. Quiso también al comienzo alargar la localización de exteriores porque ninguno le convencía plenamente. Rechazó, aunque sin éxito, la elección de Robert Hossein para el papel del marido. Tampoco estuvo muy de acuerdo con la elección de Delphine Seyrig – pues quería para el papel a Anouk Aimée, que estaba rodando en esos momentos *Un homme et une femme* – para la esposa protagonista, aunque la actriz se convertiría con el tiempo en imprescindible en sus obras. Su primer contacto con ella había sido a través de Alain Resnais, que la había dirigido en *L'année dernière à Marienbad*. Desde el comienzo del rodaje de *La Musica* el entendimiento entre ellas fue total. De esta actriz dijo Duras:

«Quand Delphine Seyrig arrive dans le champ de la caméra, les ombres de Garbo et de Clara Bow passent et à ses côtés on cherche Cary Grant. Alors voilà, on est inconsolable du désordre qui règne dans le destin du cinéma» (Adler, 1998, 411).

Si en las puestas en escena teatrales de *La Musica* la autora había sugerido una iluminación que agrandase los rostros de los actores como en la pantalla, en su adaptación fílmica, para la que redactó nuevas escenas, quiso recordar el origen teatral de la obra. Disminuyó todo elemento de atrezzo y decorado y se centró de nuevo en los rostros de los personajes.

Détruire, dit-elle, 1969.

Es la primera película que la autora dirige sola. Producida por Nicole Stéphane y Monique Montivier, fue rodada en catorce días y Marguerite asumió todas las tareas, escribir, dirigir, iluminar, preparar a los actores, los emplazamientos... , a pesar de su corta experiencia.¹⁷²

Daniel Gélin, Henry Garcin, Nicole Hiss y Catherine Sellers protagonizan el filme rodado en blanco y negro. En él predominan unos larguísimos primeros planos de los rostros de los actores, alternando con imágenes del parque y el bosque en los que transcurre la trama. No se buscó ninguna luz especial, está rodada con la luz del día y en verano. Al no cambiar nunca esta luz, el espectador no tiene sensación alguna del paso del tiempo, todos los momentos del día parecen ser los mismos, como si los personajes viviesen un eterno presente de locura. Sólo la música establece los cambios de ritmo en lo que parece un deambular sin sentido de los personajes por el parque. Igual que la novela de la que parte, la película tiene un fin provocador al romper con las normas – exposición, nudo y desenlace en la acción fílmica – establecidas para el cine y para la vida. La obra está dedicada a la juventud del mundo entero y tiene un claro mensaje político, como ya hemos visto: destruir la sociedad para poder hacer la revolución, pasando también por la destrucción del concepto clásico del amor para encontrar nuevas formas de amar.

A pesar de la evidente inexperiencia como realizadora que esta película trasluce, Duras la defendió siempre como una obra de arte única:

¹⁷² «Patientez, mes chéris, je ne sais pas où mettre la caméra (M. Duras)» (Cfr. Adler, 1998, 425).

«Je ne sais pas si j'ai trouvé le cinéma. J'en ai fait. Pour les professionnels, le cinéma que je fais n'existe pas. Losey, dans son livre, vante mes textes et condamne à mort mes films, il dit qu'il déteste *Détruire dit-elle*. Pour moi, il n'a jamais fait de film qui arrive à la cheville de *Détruire dit-elle*» (Duras, 1996b, 36).

Jaune le soleil, 1971.

Esta película que parte del texto *Abahn Sabana David*, fue rodada en 16 mm y en blanco y negro, y protagonizada por Sami Frey, Catherine Sellers, Michaël Lonsdale, Gérard Desarthe y Dionys Mascolo. A diferencia de *Détruire, dit-elle*, en ella ya no son los rostros de los actores lo que interesa destacar, sino los diálogos que estos pronuncian. Se elimina cualquier efeco de luz procurando una semipenumbra uniforme que reste protagonismo a lo visual a favor de los textos dichos por los actores. En su adaptación cinematográfica Marguerite Duras amplificó los pasajes referidos al judaísmo y a su persecución y fue éste el mensaje que pretendió subrayar a través del filme.

Nathalie Granger, 1972.

Es éste el primer texto que la autora crea directamente para el cine que ella misma va a dirigir. En los casos anteriores hemos tenido adaptaciones de sus propios textos, o guiones elaborados para otros cineastas. La película fue rodada integralmente en la casa de Marguerite en Neauphle. Lucía Bosé, Jeanne Moreau, Dionys Mascolo y Gérard Depardieu, en su primer papel en el cine¹⁷³, la protagonizan.

¹⁷³ «Elle avait repéré ce type un peu étrange, à moitié loubard, à moitié zonard, au cours d'une répétition d'une pièce de Claude Régy où il faisait vaguement de la figuration. Il lui avait autant plu qu'il lui avait fait peur. Elle l'engagea sur-le-champ et ajouta un rôle pour lui au dernier moment dans le scénario. Dès le début du tournage, Marguerite parle à son équipe d'un type étrange qui doit les rejoindre. Chaque jour, elle fait le décompte et crée le suspense : il arrive dans cinq jours, quatre, trois. Le jour dit, elle fait installer une caméra derrière la porte de l'entrée et interdit à quiconque de sortir de la maison. Elle a dit à Depardieu d'arriver en fourgonnette. Quand elle entend la voiture, Marguerite dit : moteur. Elle ouvre précipitamment la porte de sa maison, et court se cacher derrière la caméra. «Et là, on a vu arriver, dit Nuytten, un être curieux immense, un jeune golem chaloupant, en train de traverser la rue de Neauphle. Il flirtait avec le sol. C'était Gérard Depardieu» » (Adler, 1998, 436-437).

El eje central de *Nathalie Granger* es una casa y sus habitantes. Dominique Noguez habla con la autora sobre esta cuestión:

«D.N.: Oui, je crois qu'il faut effectivement commencer par la maison. C'est le lieu central, le personnage principal du film.

M.D. : Pourquoi y ai-je mis des femmes ? Parce que: qui habite les maisons? C'est les femmes. Vous êtes d'accord ?

D.N. : Oui, la plupart du temps.

M.D. : Oui. Les hommes les achètent. Les femmes y sont casées avec les enfants. C'est un placement dans tous les sens du terme. On y place les femmes, les enfants et l'argent, on fait faire des garages, des améliorations, etc. Ça s'appelle le bonheur. Bon. Un deuxième sens que je voulais dégager: j'ai possédé pour la première fois de ma vie une maison à moi, dans un pays qui m'était étranger. Je suis née en Extrême-Orient» (Noguez, 2001b, 26).

Desde esta casa, que además es la suya, Marguerite Duras expone visualmente uno de sus temas más queridos. La casa, el lugar en el que se vive y se crían los hijos, sólo es habitado completamente por las mujeres, porque a ellas se les deja en exclusiva el cuidado de la prole. Nathalie Granger es una niña rebelde y problemática en la escuela, se niega a obedecer cualquier tipo de norma – como la Alissa de *Détruire, dit-elle* –. La directora del colegio le dice a su madre, – encarnada por Lucía Bosé – que debe enviarla a un correccional. El tiempo transcurre lentamente en la casa mientras la madre duda qué hacer. Observa sin ser vista por ella a su hija¹⁷⁴ – en la misma postura que ésta observa a su hermana y a su amiga –, intentando comprenderla y sin saber qué decisión tomar. Las dos están aparentemente enfrentadas por el agresivo comportamiento de Nathalie, pero el amor de la madre no tiene fisuras. Su hija se aparta de ella porque no se siente querida. La madre no puede querer ni pensar en nadie más que en su hija:

«La scène suivante se découvrira en trois plans successifs:

¹⁷⁴ Es interesante recordar para el análisis de este tipo de planos el concepto de “ocularisation” enunciado por François Jost, para tratar de decidir si esta imagen nos sitúa a la madre de Nathalie como narradora o a una focalización superior a ella: «Dans la mesure où tout plan renvoie à une position de caméra, on a pu considérer que le plan était en soi un point de vue. Or des deux choses l'une : soit la caméra renvoie à l'œil d'un personnage – ocularisation interne -, soit elle semble placée en dehors de tout personnage – ocularisation zéro» (Jost, 1988, 65). Carmen Becerra recuerda el concepto de focalización mucho más amplio - y quizás ambiguo - de Rut Ronen: «É un principio segundo o cal os elementos do mundo ficcional son ordenados a partir dunha determinada perspectiva, ou dunha posición específica» (Becerra, 2002, 28-29).

L'étang : L'Amie et Laurence sont dans une petite barque blanche. L'Amie rame. Laurence ratisse les herbes avec le râteau de bois. Scène heureuse. Elles ne se parlent pas. Elles doivent avoir l'habitude d'être ensemble, de faire ce travail agréable. Au-dessus de l'étang le ciel change. (Fausse teinte, volontairement laissée.)

La caméra recule de deux mètres. On se trouve toujours devant l'étang, mais derrière le muret qui l'entoure. Contre ce muret, Nathalie, de dos, regarde la scène. Immobile. Absorbée complètement. Regarde le jeu dont elle est exclue.

La caméra recule encore de deux mètres. Et découvre, derrière Nathalie, également de dos, la mère. Elle, regarde son enfant.

Nathalie ne se sait pas être regardée. Elle est trop absorbée par ce qu'elle regarde. La mère saisit cette occasion pour pouvoir regarder son enfant sans se faire voir.

Cette scène décrit exactement la relation de Nathalie avec sa mère, d'une part, et sa relation avec les habitants de la maison en général. Isolée par sa propre violence, Nathalie est apparemment ignorée par tous. Laisée en paix. Enfermée dans la violence, Nathalie est inapprochable. Et en même temps passionnément épiée.

La pose de la mère la regardant rappelle celle de l'enfant. Toutes deux isolées dans une violence de même nature, sauvage : celle de l'amour, celle du refus» (Duras, 1984b, 68–69).

También prepara y plancha la ropa de Nathalie para enviarla fuera, pero al final la pequeña se quedará junto a ella. Nadie ayuda a la madre en su decisión sobre el futuro de su hija. Durante este tiempo de reflexión completamente interiorizada – la madre no expresa verbalmente sus dudas –, sólo la acompañan en la casa su otra hija y una amiga que le ayuda en las tareas domésticas – Jeanne Moreau –. Estas tareas cotidianas, en apariencia banales, son resaltadas a través de largos y lentísimos planos, como por ejemplo el que describe el momento de recoger la mesa tras la comida. Estas acciones de millones de mujeres en el mundo que nunca se cuentan como relevantes, a las que no se les da la más mínima importancia, adquieren total protagonismo en esta película, porque en ella se quiere reivindicar precisamente todo ese mundo ignorado de la vida cotidiana de las mujeres y sin el cual no sería posible la continuación de la especie.

Las apariciones de los hombres son fugaces – Depardieu como viajante de comercio inexperto –, o aludidas a través de la radio en la que se cuenta la fuga por la región de unos jóvenes asesinos – inspirada ésta en un hecho real (Adler, 1998, 437) –, porque puntual y fugaz es según la autora el papel que éstos tienen en la vida de las mujeres, aún cuando tengan el poder de decidir sobre ellas.

La femme du Gange, 1972.

Esta obra es una adaptación de *L'Amour* para la pantalla. Fue protagonizada por Catherine Sellers, Nicole Hiss, Gérard Depardieu, Christian Baltauss y Dionys Mascolo. En el mismo año se publicaron conjuntamente en Gallimard los dos guiones de *Nathalie Granger* y *La femme du Gange*.

Este guión retoma el argumento de la obra narrativa original en la que, en una inmensa playa de un lugar de veraneo, deambulaban sin sentido personajes sin individualizar relacionados con la historia de *Le ravisement de Lol V. Stein*:

«VOIX 1

Quand on pense à ce que ça a été... Il y avait... lui... Michael Richardson... (*Silence*)... Anne-Marie Stretter... (*Silence*)... Lola Valérie Stein... (*Silence*)... Et ces petites filles, Irina, Sara... (*Silence*)... Il y avait Tatiana Karl... et les autres... tous les autres... ceux des Indes... ces musiciens... ces gens... tous ces gens... et toutes ces fêtes... ces bals...

Les coupoles du casino municipal de S.Thala, où eurent lieu ces fêtes, ces bals. Image fixe, grise. Au-dessus, dans le ciel immobile, une lune, pâlie, "la lune des fous" de S. Thala.

VOIX 2

Quel âge avez-vous ?

VOIX 1

Dix-huit ans» (Duras, 1984b, 155).

La originalidad de la adaptación fílmica reside fundamentalmente en el hecho de disociar las voces con respecto a las imágenes que se ven en la pantalla, según explicó la propia autora en el prólogo del texto editado:

«*La femme du Gange*, c'est deux films : *le film de l'image et le film des Voix*.

Le film de l'image a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario. Il a été tourné dans le délai prévu. Puis monté également dans le délai prévu.

Le fim dit : le fim des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d'où ? Il s'est jeté sur l'image, a pénétré dans son lieu, est resté.

Maintenant les deux films sont là, d'une totale autonomie, *liés seulement, mais inexorablement, par une concomitance matérielle : ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps.*

Les Voix parlent dans le même lieu que celui du tournage du film de l'image, mais pas dans la *partie de ce lieu retenu par la caméra. ELLES SE PARLENT. ELLES IGNORENT LA PRÉSENCE DU SPECTATEUR.* Il ne s'agit donc pas d'un commentaire. *Si les Voix sont à S. Thala comme les autres voix* du film, elles ne sont liées d'aucune manière. Ce ne sont pas non plus des Voix off, dans l'acception *habituelle du mot* : elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le troublent» (Duras, 1984b, 103).

La idea se le ocurrió a Marguerite Duras mientras montaba el material ya rodado de la película. Introducir en ellas una serie de diálogos sin relación directa con las imágenes. Cuando los actores hablan, no escuchamos sus palabras, y cuando están en silencio oímos parlamentos sin emisor conocido.¹⁷⁵ Las voces que registra la banda sonora de la película ni siquiera comentan las imágenes que aparecen en la pantalla al mismo tiempo que ellas.¹⁷⁶

Las oraciones que emiten no parecen tener ninguna relación entre ellas, como si diese igual que el espectador comprenda algo o nada de lo que pasa. Este novedoso recurso fue la matriz de la redacción posterior de *India Song*, marcada por la autonomía de las voces con respecto a la interpretación de los actores en la escena teatral o en la pantalla. Las voces nos cuentan una historia que recuerdan fragmentariamente – como lo es la memoria en la mayoría de los casos –. La acción que leemos o se desarrolla ante nuestra vista desmiente en ocasiones lo que las voces relatan – Anne-Marie Stretter baila mientras se nos dice donde está su tumba –. Los personajes en escena no transmiten verbalmente los sentimientos que viven, pero sí lo hacen los de las voces sin corporeizar. Se trata, en definitiva, de destacar que no importan los hechos y quien

¹⁷⁵ Gardies señala la importancia de las voces de los personajes filmicos para caracterizarlos: «La voix, bien sûr, constitue un trait distinctif essentiel (on sait les mésaventures qu'encoururent certaines stars lors du passage du muet au parlant : la révélation de leur voix fut fatale à nombre d'entre elles) : par son timbre, son accent, son élocution ou encore son débit, elle "dit" beaucoup sur le personnage» (Gardies, 1993, 55). Marguerite Duras les niega la expresión de sus propias voces a muchos de sus personajes filmicos a partir de esta película; otras voces en off – la de la escritora para gran parte de los personajes femeninos – las sustituirán.

¹⁷⁶ Según recuerda Danan en su libro *Le théâtre de la pensée* (1995, 271), el recurso de las voces en off separadas de las imágenes mudas ya fue inventado en la época del simbolismo. Pero, a diferencia de Duras, estas voces comentaban las imágenes y se relacionaban con ellas.

pronuncie las palabras que los relatan, sino el recuerdo que finalmente nos queda de todo ello.¹⁷⁷

India Song, 1975.

«J’aime beaucoup cette grande pénombre du début, l’impression qu’on passe par un tunnel avant d’arriver au lent éclaircissement du film, très difficileux, comme laborieux, presque impossible. Si vous voulez, dans la manière de faire le film, j’ai retrouvé ce que j’ai voulu y mettre. La manière dont s’établit l’image. La lenteur avec laquelle elle arrive (M. Duras)» (Cfr. Noguez, 2001b, 93).

La película parte de un texto teatral encargado por Peter Hall en 1972 para el Teatro Nacional de Londres, y que la autora fue transformando hasta que la versión definitiva del texto se rueda en 1974. *India Song* se estrena un año después, protagonizada por Delphine Seyrig en el papel de Anne-Marie Stretter, y Michaël Lonsdale en el del vicecónsul. Con ellos Claude Mann, Matthieu Carrière, Didier Flamand y Vernon Dobtcheff.

Acabamos de ver como el guión definitivo de *La femme du Gange* y su disociación de las voces con respecto a las imágenes influyó en la redacción de *India Song*, y como esta disociación envía al espectador a un pasado desigualmente recordado del que importa más la emoción que pueda suscitar que la exactitud de los hechos.¹⁷⁸

A Marguerite Duras nunca le interesaron los sucesos en sí mismos, sino el mundo interior de quienes los protagonizaban, sus sentimientos, sus sensaciones. En su faceta periodística renegó siempre de la normativa objetividad a favor de sus pasiones por los seres que excepcionalmente protagonizaban la actualidad informativa. Lo mismo

¹⁷⁷ Marguerite Duras lo explicó de la siguiente forma : «Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l’oubli pour le laisser à la disposition d’autres mémoires que celle de l’auteur : mémoires qui se souviendraient pareillement de n’importe quelle autre histoire d’amour» (Cfr. Danan, 1995, 271).

¹⁷⁸ Helga Finter, en un artículo titulado “Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre : la théâtralisation de la voix”, explica los efectos producidos en el receptor por la disociación entre voces actorales e imágenes en escena o en la pantalla : «Cette tentative de vider la parole pour la distribuer différemment en la liant et en la confrontant aux images scéniques et au jeu des acteurs ne peut réussir que si le spectateur se prête à une subversion de sa perception. Car ce procédé amène d’abord à une expérience de division (*splitting*) de la perception : écouter la voix-son peut signifier la perte de l’écoute de la voix-parole, de l’entendement du sens ; et l’écoute de la voix-parole peut se faire au détriment de l’entendement du son. De la même façon l’attention que l’on porte à la voix diminue l’attention que l’on porte au visuel... Aussi – après ce morcellement rappelant un stade antérieur du sujet – la perception du son-image-parole aura à se réorganiser pour chacun/chacune des auditeurs/ spectateurs (auditrices/spectatrices) et ceci certainement dans leur différence propre, selon le rapport singulier aux langages audio-visuels» (Finter, 1985, 157-158).

hará con su cine. *India Song* es una película sobre el pasado¹⁷⁹, pero, como *Hiroshima*, sobre los sentimientos que este pasado dejó y aún puede provocar. Esteve Rimbaut lo explica así:

«*India Song*, un filme parcialmente basado en recuerdos autobiográficos y ambientado en un pasado colonial similar al que vivió Duras durante su juventud, rehuye la nostalgia para proponer al espectador un proceso subjetivo de recreación. “Hay un pasado presente. Cuando te acuerdas de algo, lo que cuenta eres tú, acordándote de ello, y no lo que tú estás viendo de nuevo. Lo que me interesa es lo que deviene este algo en ti, lo que con ello hace tu memoria”. [...] dialéctica entre un presente, que transcurre durante apenas dos días, y un pasado, que evoca hechos referidos a un período de cuarenta años, entre la imagen y una polifonía de voces enriquecida respecto al antecedente literario en busca de una asincronía que busca evitar “esta colusión entre el pasado y el presente, que es el cine comercial en todo su horror”, entre el tratamiento de los interiores (filmados con una cámara prácticamente inmóvil que recurre a los reflejos provocados por múltiples espejos) y exteriores (largos travellings descriptivos), surge la insólita textura de un filme» (Rimbaut, 1998, 218).

En cuanto a la importancia de los espejos notada por Rimbaut, hemos de decir que los protagonistas de *India Song* aparecen en escasas ocasiones de manera directa. Casi siempre lo hacen a través de su imagen en los espejos, lo que apoya la presentación indirecta de los hechos que ya contiene el uso de las voces en off. Youssef Ishaghpour abunda en la misma idea:

«Pour maintenir l’écran ouvert au réel comme à un impossible qui marque l’image de son manque, *India Song* se situe entre la surface de l’image et la profondeur du miroir : le miroir est montré pour que paraisse l’écran, l’écran est tendu devant le spectateur pour lui interdire le miroir où il ne cesse d’être attiré» (Cfr. Loignon, 2003, 69).

Ambas son películas sobre el amor y la muerte. En la primera el deseo y el amor residen en las dos voces de mujeres que se oyen. El diseño de estas voces enamoradas ya estaba en *La femme du Gange*:

¹⁷⁹ Duras entrevistada por Noguez habla de su intención decidida de borrar el presente de la pantalla para llenar ésta con las evocaciones del pasado : «D.N.: Est-ce que vous seriez d’accord si on disait qu’il y a dans *India Song*, une des rares réussites pour suggérer l’idée du passé, constamment ? Tous les théoriciens du cinéma disent que le cinéma jouit toujours d’une espèce d’aptitude à représenter spontanément le présent : dès que l’image commence, elle est perçue par le spectateur comme présente. Et, dans *India Song* il y a toutes sortes d’effets qui, au contraire, nous renvoient dans le passé. M.D. : Le présent de la reconstitution ? C’est l’horreur, pour moi. C’est ce que j’ai évité tout au long» (Noguez, 2001b, 78).

«Les Voix: l'autre film. VOIX DE FEMMES.

Très jeunes, jumelles, l'une brûlée, l'autre encore vivante. Entremêlées elles se ressemblent. Elles viennent d'un espace nocturne, comme élevé, d'un balcon au-dessus du vide, du tout. Elles sont liées par le désir. Se désirent. Elles étaient depuis très longtemps errantes, atteintes d'un savoir incohérent, accidentel, fou, avant d'être là, près, posées. Attendaient depuis longtemps la mort, l'histoire, toute mort, toute histoire. Prêtes. [...]

Voix de femmes. Traversantes, circulantes, se coulent dans le corps du film, l'épousent, le noient dans leur chair, le recouvrent, en meurent» (Duras, 1984b, 105).

Dos voces de mujeres enamoradas protagonizan también la banda sonora de *India Song*. Como ya hemos visto anteriormente, ambas se dejan impregnar por las emociones que se suponen en los personajes que se ven en la pantalla quienes, a su vez, nunca expresan verbalmente sus sentimientos. Noguez resalta la originalidad de la propuesta:

«Le coup de génie d'*India Song*, c'est, poussant cette tendance à sa limite, d'avoir fait passer toutes les voix en off – celles qui n'appartiennent à personne d'apparent (les Voix 1, 2, 3 et 4), mais aussi bien celles des protagonistes visibles. Les acteurs ne miment pas la parole : tout au plus miment-ils des impressions (plaisir, sensualité, etc.) sans ouvrir la bouche. Ce procédé, quelquefois employé dans le cinéma hollywoodien pour les *monologues intérieurs*, est ici systématique *et dans les dialogues mêmes* (ainsi celui de Delphine/Stretter et du Jeune Attaché). En brisant le lien qui enchaînait les voix à l'image, en supprimant même toute apparence de phonation, le film retrouve une heureuse convention du cinéma muet. Ces lèvres closes sont comme les yeux blancs des statues antiques : l'effet des simplifications supérieures de l'art. Mais surtout, c'est comme si tout le film devenait monologue intérieur, passait à l'*intérieur*» (Noguez, 2001a, 77).

La relación pasional que une a Anne-Marie Stretter, Michael Richardson y el vicecónsul protagoniza la película a través, fundamentalmente, de la carga expresiva que acompaña a las palabras de las dos voces femeninas que relatan, al tiempo que observan, su historia.¹⁸⁰

¹⁸⁰ A propósito de la obra cinematográfica durasiana y de la importancia de la dicción y tonalidad de los enunciados en la misma, ya comentó hace años Francisco Salinas Portugal en un artículo titulado “Marguerite Duras: unha imaxe para o amor e a palabra” lo siguiente: «Situada entre a literatura e o cinema, sen delimitar fronteiras nítidas entre dous discursos en principio diferenciados. [...] Con efecto, a palabra é a forza do texto e a forza de como dizer o texto» (Salinas Portugal, in Luzes de Galiza, 1987, nº 5–6, 41–42).

Y la muerte, no sólo muere Anne-Marie Stretter. La autora dijo a Michelle Porte en su entrevista filmada y publicada como *Les lieux de Marguerite Duras* (Duras, Porte, 1977, 77) que *India Song* es una película sobre el fin del mundo, sobre como éste acabará mientras no se piense en los mendigos, en los expulsados o en los leprosos. La indiferencia del poder colonial ante la miseria y la destrucción atómica. También llega la muerte para los prejuicios sociales y los poderes de todo tipo. También para el amor.

La mujer del embajador de Francia en Calcuta, Anne-Marie Stretter, tiene amantes. Todo el mundo lo sabe y todos fingen ignorarlo, aunque sea el rumor más extendido. Todos acuden a la recepción en la Embajada y se comportan educadamente al tiempo que critican a los embajadores y al vicecónsul, quien no es capaz de mantener la compostura ante la cercanía de Anne-Marie. Ni el poder ni la protección de su marido, que la ama desinteresadamente, ni sus amantes, ni su amor por Richardson librarán a esta mujer del suicidio al que se enfrentará sola.

Como viene siendo habitual en las películas de la autora, en ésta también predominan los planos fijos, especialmente de los actores. En la dirección de los mismos utilizó un original procedimiento. De nuevo Noguez pregunta a la autora sobre este aspecto:

«D.N.: Je crois que vous faisiez entendre aux acteurs leurs voix, leur propre texte.

M.D. : Voilà. Je leur demandais de lire le texte. Enfin, leur rôle. Ils le lisaient et, ensuite, je leur faisais entendre leur propre voix. Et quand je tournais, je profitais de cette distraction dans laquelle les plongeait l'écoute de leur propre voix pour tourner» (Noguez, 2001b, 81)

Los actores no pronuncian sus diálogos ante las cámaras, pero se presentan ante ellas con el recuerdo y las sensaciones que éstos les provocaron, “motivados” por sus palabras y reviviendo sus propias voces. El método stanislavskiano de recuperar en el pasado de la historia personal aquellos momentos que tuviesen que ver con la escena que se había de representar, es aquí modificado – no sabemos si conscientemente – por el recientísimo diálogo leído y su recuerdo.

Los diálogos y su autonomía en relación a las imágenes constituyen uno de los elementos característicos de *India Song*. Como apunta Jost en relación a cualquier obra

fílmica, la elaboración de la banda sonora de una película standard admite dos posibilidades:

«Soit on privilégie l'intelligibilité des dialogues par le spectateur; soit on adopte comme critère la distance apparente d'une source sonore dans l'image par rapport à la caméra (et donc par rapport au spectateur plutôt qu'au personnage)» (Jost, 1987, 46).

Ninguna de las dos soluciones es la escogida enteramente por Duras. El espectador de *India Song* escucha a la perfección unos diálogos, pero éstos no son emitidos por los actores que aparecen en la pantalla, sino por voces en off. Por otra parte, al contemplar la película, no se tiene la impresión de que la cámara mantenga un divorcio con el sonido. Todo lo contrario. El elemento sonoro es el narrador y enunciador de todo lo mostrado por las imágenes, a la manera de un coro de la tragedia griega que instaurase una dialéctica entre lo que se dice y lo que se ve.

También fueron cuidados al extremo otros elementos de la banda sonora como la música o los sonidos ambientales. La primera fue compuesta para el filme por Carlos D'Alessio y con ella el compositor buscó crear la misma sensación que las melodías intemporales que se bailaban antes de la llegada de las listas de éxito, cuando una canción pervivía en la mente de quien acudía a una sala de baile mucho más tiempo (Noguez, 2001b, 90).

El sonido ambiental reproduce el interés de Duras por dar entrada en el arte a la voces de la calle – ya lo hemos visto fundamentalmente en su obra periodística –. Si los personajes que se ven en la pantalla pertenecen al pasado o están muertos, los sonidos que los envuelven están llenos de vida.¹⁸¹

El entramado particular de todos los signos que entran en funcionamiento – imagen, interpretación actuarial, voces en off, sonidos diversos – consigue crear un efecto de intemporalidad o, como afirma Gardies, de “multitemporalidad”:

«Au cinéma on peut toutefois se demander dans quelle mesure il ne serait pas préférable d'envisager, comme les historiens, une multitemporalité. La pluralité des matières de l'expression produit

¹⁸¹ «Le travail sur les voix a été le plus long de tous. Plus long que le montage, le montage-images. J'ai fait des prises de son partout : dans des églises, dans des lieux très bruyants, dans des caves, dans des couloirs, chez moi, chez la monteuse, un peu partout... J'ai toujours été sensible aux voix entendues par hasard, en lambeaux, dans des lieux publics, dans des cafés, dans des cours d'immeubles, très fort, des enfants qui jouent, des gens qui se parlent, même un bref instant. À Paris je le fais souvent, j'ouvre mes fenêtres en été. Pour entendre ces rumeurs-là. Et je pense qu'elles témoignent de Calcutta, ces voix (M. Duras)» (Noguez, 2001b, 88–89).

plusieurs couches de signifiants, susceptibles chacune de répondre à une temporalité propre. Le verbal bien souvent (dialogues ou commentaires) rapporte des événements ancrés dans un temps différent de celui auquel renvoie l'image au même moment» (Gardies, 1993, 86).

Estas últimas palabras parecen pensadas para *India Song*. Obra fílmica, pero que juega a la disociación entre imagen y texto sonoro. Obra publicada como texto intergenérico – *Texte, théâtre, film* – y que dinamita con su creación los compartimentos estancos de las artes. Pageaux la utiliza como ejemplo perfecto de texto sin género definido:

«Autre question d'esthétique comparée: quelle est la signification de ces publications qui en viennent à détruire la notion de genre ? *India Song* est qualifié par Marguerite Duras de "genre hybride" et il est publié à la fois comme texte, théâtre et film» (Pageaux, 1994, 159).

Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976.

Esta película fue rodada en ocho días y con un equipo mínimo en el interior del palacio Rothschild de París, palacio abandonado por la familia propietaria desde la ocupación alemana durante la segunda guerra mundial, y habitado entonces por altos cargos del ejército nazi. Su fachada y la grande escalinata exterior se habían filmado para *India Song*. Marguerite Duras rodó con la banda sonora – incluidas las voces de los actores – de *India Song* y teniendo en cuenta para los planos la duración exacta de cada secuencia, como si no hubiese un montaje posterior.¹⁸²

Veamos a continuación un ejemplo: (En nuestro texto presentamos sucesivamente banda sonora e imágenes correspondientes. En la edición del guión cinematográfico que aparece en la revista *L'Avant-scène* (abril 1979, nº 225) las partes de voces e imágenes discurren en paralelo)

(Banda sonora)

«*Air India Song au piano.*

V1. Il l'avait suivie aux Indes.

¹⁸² Llevaba la banda sonora en un reproductor de cassette que encendía cuando se empezaba a filmar (Noguez, 2001b, 118).

V2. Oui... Pour elle il avait tout quitté. En une nuit.

V1. La nuit du bal ?

V2. Oui... (*le piano, qui accompagne les voix, se fait entendre seul un temps*).

V1. Michael Richardson était fiancé à une jeune fille de S. Thala, Lola Valérie Stein...

V2. Le mariage devait avoir lieu à l'automne. Puis il y a eu ce bal... ce bal de S. Thala. (*piano toujours, plus ou moins fort*).

V1. Elle était arrivée tard à ce bal... au milieu de la nuit... habillée de noir...

Toujours air India Song au piano.

V1. Que d'amour ce bal, que de désir.

(Banda filmada)

9 (59'') PR, face. Intérieur.

Cheminée délabrée, à l'âtre noir, prise dans un mur dont le bas est formé de panneaux surmontés d'une bande courante.

La partie supérieure de la cheminée manque.

La caméra commence à descendre lentement vers le sol.

Elle atteint le fronton sculpté de la cheminée, posé à terre.

S'arrête : à l'arrière-plan de la cheminée, au 1^{er} plan, à terre, parallèle à la cheminée, le fronton.

La fin du plan est fixe.

(Banda sonora)

"Air India Song" au piano, toujours.

V2. Cette lumière?

V1. La mousson.

V2. Cette poussière?

V1. Calcutta central.

L'air s'arrête sur un arpège égrené.

V2. Il y a comme un odeur de fleur.

V1. La lèpre... (*silence*).

V2. Où est-on ?

(Banda filmada)

10 (1' 9''). PM, face, fixe. Intérieur sombre.

Au fond de l'obscurité, rectangle très lumineux d'une fenêtre, derrière laquelle on devine des arbres (et une balaustrade).

La fenêtre est très loin, recadrée un peu en avant par une embrasure. C'est peut-être un reflet, cadré par un miroir. Le parc est vert pâle.

On distingue la ligne noire d'une rampe d'escalier (descendant de la gauche) dont le tracé coupe en oblique le bas de la fenêtre.

Tache lumineuse sur le mur de gauche : une applique qui brille un peu ?» (Duras, 1979, 17).

Hubo sin embargo cuatro montajes distintos (Noguez, 2001b, 116). La película está estructurada en largos travellings y vistas panorámicas muy lentas; de setenta y ocho planos, treinta y siete son fijos, y la mayoría están rodados a contraluz, elementos todos ellos ya característicos del cine de Duras. Es, así mismo, una película de objetos, pues éstos la protagonizan junto con los restos arquitectónicos en ruínas. El palacio está abandonado y destrozado, y en él aún se ven cortinas rasgadas y sucias, restos de vajilla, espectaculares espejos rotos e invadidos por el moho, ventanales descompuestos. No se ven figuras humanas en la pantalla, de los actores sólo se escuchan sus voces.¹⁸³

Es la primera vez en la historia del cine que se filma una película con la banda sonora de otra. Según Bruno Nuytten, el responsable de la cámara en prácticamente todas las películas de Duras, el aparato que filmaba ruínas y abandono intentaba explorar lugares del inconsciente a partir de lo que se vería después en la pantalla, y de la banda sonora de otra película distinta que ya había sido filmada (Noguez, 2001b, 118). Rimbau describe el resultado:

«El espectador dispone de una trama, exclusivamente verbal, y de una escenografía, únicamente visual. La articulación de ambos elementos está en sus manos y, por lo tanto, sugiere infinitas combinaciones posibles» (Rimbau, 1998, 218).

¹⁸³ Gardies resalta la excepcionalidad de este recurso. Al no haber presentación en imágenes de los personajes, éstos nacen exclusivamente de la narración realizada por las voces en off: «De même, certains personnages n'existent qu'à travers les propos tenus sur eux. Mais il s'agit là de données complémentaires ancrées sur la figuration iconique (exception faite, peut-être, de quelques récits extrêmes comme *Son nom de Venise dans Calcutta désert* de Marguerite Duras, 1976, où aucun personnage n'étant visible, c'est une voix *off* commentatrice qui les constitue).» (Gardies, 1993, 56).

Baxter, Véra Baxter, 1976.

Véra Baxter es la adaptación cinematográfica de su obra de teatro *Suzanne Andler*. Esta película, en la que vuelven a predominar los planos fijos, fue protagonizada por Claudine Gabay, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu, Noëlle Chatelet, Claude Anfort y Nathalie Nell.

Baxter engaña a su mujer, ella lo sabe. Él sin embargo la abandona durante largos períodos de tiempo dejándola sola. Ya no desea a su esposa, se aburre con ella y, para conseguir recuperar la atracción inicial que los unió, contrata a un atractivo joven para que sea su amante. Desde su total conocimiento de las relaciones de ambos, Baxter vuelve a desear a su mujer. La contemplación – esta vez imaginaria, no física – del acto amoroso entre su esposa y el amante de ésta reaviva sus deseos por Véra. Tenemos aquí de nuevo el tema del trío amoroso en Duras, pero con otros matices. Véra intuye la verdad y las intenciones de su marido, y se convierte en adúltera por amor a él. Asume sus deseos, por raros que éstos parezcan. Es un sometimiento total por parte de la mujer. No es suya la decisión ni la necesidad de buscar un amante, no pretende olvidar a su marido con él, sólo vivir de otro modo su pasión por Baxter.

Véra comparte con otras protagonistas de ficción de Duras el atractivo irresistible para los hombres, y su capacidad de llevarlos a la destrucción sin pretenderlo. Un escritor parece haberse suicidado por amor a ella, un hombre al que apenas conocía y con el que no quiso entablar una relación. Entregadas a un único amor, presente o ya pasado, no buscan seducir a ningún otro, carecen de estrategias, atrapadas en situaciones que no pueden controlar, concentran todas sus fuerzas en sobrevivir al día a día y en el cuidado de los hijos pequeños:

«VÉRA BAXTER: Elles ont parlé d'un écrivain. Il s'est tué en voiture la semaine dernière. (temps) Bernard Fontaine... ce nom vous dit quelque chose?

L'INCONNU (*cherche*): Non...

VÉRA BAXTER: Je l'ai connu ici, il y a deux ans. (temps) Je l'avais rencontré une fois à Paris. (temps) Il m'avait donné rendez-vous, je me souviens... vers l'Alma.

L'INCONNU: (temps): Vous n'êtes pas allée au rendez-vous.

VÉRA BAXTER: Non. (*temps*)

Silence. Il regarde vers la mer. Toujours, la turbulence extérieure.

L'INCONNU : Il y a des criques en bas, je n'avais pas vu. (*temps*) Il y a aussi une petite plage de sable.

Il se retourne vers elle.

L'INCONNU: Ça doit être pratique pour les enfants. On peut les surveiller d'ici.

VÉRA BAXTER : (*temps*) : Oh... ils sont grands maintenant. (*temps*) Sauf la dernière. (*temps*) Elle est venue... (*sourire poignant*) On ne l'attendait plus...» (Duras, 1984d, 71–72).

La soledad de la mujer en la crianza de los hijos, en la casa, en las tareas domésticas, lo hemos visto ya en *Nathalie Granger*. Aquí se trata de la soledad de la mujer en la pareja, en la vida conyugal, lo que tampoco es un tema nuevo en la autora. Está en *Les petits chevaux de Tarquinia* y en *Dix heures et demie du soir en été*, por ejemplo. Pero además del tema de la soledad femenina, está el del sometimiento al varón, un sometimiento del que la autora ha hablado en múltiples ocasiones referido a la relación erótica y carnal en términos muy positivos, pero que no tiene por que ser coincidente con el de la voluntad. El placer que puede producir una total entrega sexual a la pareja no va necesariamente unido a una sumisión en los otros órdenes de la vida. Muchos de los personajes femeninos de Duras se cuestionan sin embargo en su día a día esta afirmación.

Des journées entières dans les arbres, 1976.

La televisión francesa le propone filmar este texto teatral después de su reciente éxito en un reestreno en París y por lo tanto con esta obra Marguerite Duras pretende hacer simplemente teatro filmado. La autora respeta la cronología y conserva los diálogos, pero aumentando los silencios para dar mayor intensidad dramática. La palabra y su ritmo, la lentitud para poder ponderarla, para extraer de ella su poder

evocador, están de nuevo presentes en esta película. Duras explicaba a su director de fotografía, Néstor Almendros, que ella quería hacer películas para que la gente las escuchase, no para que fuesen contempladas, y a sus actores les pedía que se concentrasen únicamente en la musicalidad de las palabras que debían pronunciar.

Para dar mayor protagonismo a las palabras se buscó deliberadamente una iluminación escasa para esta película en color. No se quería que el espectador se recrease en las imágenes, sino en los diálogos. Madeleine Renaud, Bulle Ogier, Jean-Pierre Aumont e Yves Gasq protagonizan la obra. La película obtuvo el premio Cocteau de ese año.

Le camion, 1977.

Esta película proyectada en el Festival de Cannes del mismo año fue protagonizada por la propia Marguerite junto a Gérard Depardieu. Es una obra en la que, curiosamente, se cuenta un proyecto de filmación¹⁸⁴. En la pantalla vemos, junto a la imágenes de un gran camión que circula por carreteras que unen ciudades dormitorio y polígonos industriales¹⁸⁵, a Marguerite Duras sentada en su mesa camilla de la casa de Neauphle frente a Gérard Depardieu, en lo que parece una preparación del rodaje y pre-lectura de los diálogos de una película. Noguez dialoga con la autora sobre este rodaje:

«M.D.: Le tournage du film aurait dû être rapide, voyez... Ne pas du tout s'étirer dans le temps. Traîner.

Il aurait dû ne pas coûter cher. Sa nature même aurait appelé la pauvreté des moyens.

(*Temps.*)

Il nous était apparu en noir et blanc.

(*Temps.*)

Je lis ceci :

Voici qu'elle se met à chanter pour elle seule.

Elle regarde toujours face à elle. ([...])

G.D. : Qu'est-ce que vous croyez ?

¹⁸⁴ En 1943 Maya Deren hizo algo parecido en *Meshes of the Afternoon*, película en la que ella misma actúa y dirige, pero a diferencia de *Le camion*, en ella Deren no asume su papel de autora (Noguez, 2001b, 138).

¹⁸⁵ El crítico Michel Chion constató la influencia del lenguaje televisivo en la presentación de las imágenes del camión y la carretera. La articulación de estas imágenes con las voces de Duras y Depardieu debe mucho a los documentales de la pequeña pantalla (Chion, 1993, 149-150).

M.D. : (*Temps.*)

Comme vous : toute révolution impossible.

(*Temps.*)

Regardez. Elle parle encore.

(*Temps.*)

Elle dit :

Regardez : la fin du monde.

G.D. : Qu'est-ce qu'elle montre ?

M.D. : (*Temps.*)

Elle montre la mer» (Duras, 1985b, 18–20).

Explicación de las condiciones del rodaje, del ambiente del film, de las motivaciones de los personajes para encarar los diálogos. En esta obra reina el condicional, el tiempo verbal de lo probable, de lo que se espera o proyecta realizar.¹⁸⁶

«M.D.: Qu'est-ce qu'il fait, l'auteur? Il dit qu'il ne tourne pas. Le film dont je parle n'est pas tourné. [...] Oui, si je vous racontais une histoire d'amour, ce ne serait plus la peine de la montrer... [...] Et je le raconte, je le transmets à Depardieu. Au lieu de le transmettre à un écran, je le transmets à un homme. À un être qui est là. Qui est Depardieu. Qui pourrait être le camionneur, mais qui est un faux camionneur par excellence. [...] Alors que, tous les jours, partout dans le monde, des millions et des millions d'enfants jouent au camion : “Toi, tu es le chauffeur ; moi, je m'en vais à Porto-Rico...” » (Noguez, 2001b, 137–138).

Marguerite Duras juega a dirigir y protagonizar una película y rueda este juego. Si estuviésemos en el teatro hablaríamos de metateatro. Hablaremos aquí de “meta-cine”, de “meta-filmación”. Ella afirma que no hace nada distinto de lo que está en la base del juego de los niños de todo el mundo. Jugar a ser¹⁸⁷, jugar a hacer cine en el caso de la autora. ¿Por qué no?, ¿quién lo impide?

¹⁸⁶ La insistencia en una acción futurible, condicionada, aparece desde el mismo prólogo del texto editado. En él se cita el manual de gramática *Le bon usage* de Maurice Grevisse: «C'est par tradition que l'on considère le conditionnel comme un mode. On peut estimer qu'il est en réalité un temps (un futur hypothétique) du mode indicatif. Le conditionnel proprement dit exprime un fait éventuel ou irréel dont la réalisation est regardée comme la conséquence d'un fait supposé, d'une condition. [...] (Il est employé aussi) pour indiquer une simple imagination transportant en quelque sorte les événements dans le champ de la fiction (en particulier, un conditionnel préludique employé par les enfants dans leurs propositions de jeu)» (Duras, 1985b, 7).

¹⁸⁷ Este “jugar a ser” ya lo hemos visto entre Max Thor y Alissa de *Détruire, dit-elle*, que jugaban a ser de nuevo desconocidos que comienzan a atraerse. Este tipo de juego cuestiona siempre la inmutable realidad de las normas de los adultos.

«Beaucoup de gens penseront que je suis “à côté” en parlant du cinéma. Que je ne sais pas très bien de quoi je parle en parlant du cinéma. Moi je dis que tout le monde peut parler de cinéma. Le cinéma est là et on en fait. Rien ne préexiste au cinéma. On a envie d’en faire la plupart du temps parce que sa pratique ne nécessite aucun don particulier, c’est un peu comme le maniement d’une automobile. La majorité des livres se font de la sorte» (Duras, 1996b, 138).

Depardieu se equivoca al leer sus frases, no importa, todo se conserva. No se pretende convencer al espectador de la autenticidad de los roles del camionero y la vieja señora que hace auto-stop¹⁸⁸. Supuestamente la película debería estar protagonizada por ellos, pero son las personas que los van a encarnar – Depardieu y Duras – quien interesa. Sus dudas, sus inseguridades sobre lo que van a hacer o decir. Desentrañar la génesis de la obra fílmica y huir del realismo en la ficción. Reivindicar la ficción misma y su estructura, el paso a paso de su construcción Y decir de paso que cualquiera puede hacer cine.

En esta construcción, como es habitual en Duras, interesan los textos de la obra, los parlamentos de los dos personajes protagonistas y los propios textos que elaboran los actores con sus dudas. El personaje del camionero no hace caso de lo que le dice la señora. Ésta parece loca, no se individualiza, no sabe quién es, pero se interesa por la vida y los problemas de todos, se identifica con ellos. Manifiesta un total anticomunismo y una falta de esperanza en la política. La denuncia de la falocracia, de los poderes dictatoriales en Moscú, Etiopía, Argentina y Alemania del este, – la autora cree que allí vuelve el mensaje de Hitler –, y la constatación del fin del marxismo. Todo esto está en los parlamentos de la señora que se sube al camión sin rumbo fijo y probablemente con una maleta vacía. Porque realmente no le interesa ir a ninguna parte, sino conversar con alguien que la escuche.

¹⁸⁸ La profesora M^a Teresa Vilariño recuerda las tesis de Ingarden sobre los peligros del cine, al confundir los espectadores ficción y realidad. Marguerite Duras en esta película, como en muchas otras, no pretende convencer al público de la “autenticidad” de sus personajes de ficción: «O interese da teoría ingardeana pola comprensión da arte cinematográfica apoiábase no aserto de que o mundo representado nunha película non pertence ao mundo real nin pode identificarse con él. Do mesmo modo, os personaxes que xorden na pantalla non son máis que meros “fantasmas”, entes ficticios nun mundo de ficción. É evidente, polo tanto, para Ingarden que ao mundo de fóra lle corresponde o espazo “verdadeiro”, mentres que ao mundo da película, ao representado, o espazo da “ficcionalidade”. [...] o maior perigo que advirte o discípulo de Husserl á hora de gozar do cine é o da terríbel confusión que pode darse entre aqueles dous mundos. A propia configuración fílmica conduciría o espectador a un terreo enganoso no momento no que se producise nel a sensación de enfrontarse a feitos que están ocorrendo realmente ante os seus sentidos» (Vilariño, 2002, 123).

Les enfants, 1985.

Correalizada por Jean Mascolo y Jean-Marc Turine, esta película se proyectó en febrero de 1985 en el Festival de Berlín, y tuvo allí un premio. Axel Bogousslavsky, actor protagonista de muchas obras teatrales de Claude Régy, Daniel Gélin, Tatiana Moukhine y André Dussolier la interpretaron.

Su guión fue elaborado a partir de un cuento para niños titulado *Ah ! Ernesto* influenciado por Lewis Carroll. En él se cuentan las impresiones de un niño que no quiere ir al colegio porque allí se aprenden cosas inútiles. Ernesto tiene siete años, el cuerpo de un adulto y la inteligencia de un profesor de filosofía. Ernesto lo sabe todo, tiene conocimientos de filosofía, de religión, de matemáticas del más avanzado nivel, y por eso el maestro no le puede enseñar lo que ya sabe. El muchacho lee los textos que se le presentan sin aprender antes a deletrear en la escuela.¹⁸⁹

En la película se denuncia que el auténtico conocimiento, la sabiduría para enfrentarse a la vida, nada tienen que ver con los saberes escolares aprendidos. En 1990 *Les enfants* se convertirá en un relato titulado *La pluie d'été*, cuyo título está tomado del *Eclesiastés*. En este relato se adapta el guión cinematográfico dando mayor relevancia al personaje de Ernesto y presentando el texto como una continuación de lo narrado en la película. Éste va ser el tercer caso, junto con *Détruire, dit-elle* y *Écrire*, en el que Marguerite Duras elabore un texto de carácter narrativo a partir de un guión cinematográfico.

En *La pluie d'été* Ernesto y su hermana Jeanne mantienen una relación en la que se adivina el incesto, relación protegida por su madre. La familia, que atraviesa serias dificultades económicas, educa a su numerosa prole en la libertad total. Durante el día, y excepto a las horas de las comidas, los niños no pueden entrar en la casa por orden de su madre. No importa donde pasen las horas. Su alimentación y su higiene es lo único que preocupa a una mujer que asume el timón de una familia en la que el padre se limita a seguir las indicaciones de su esposa con respecto a los hijos y a lamentarse por la falta de trabajo:

¹⁸⁹ «La inscripción sobre la página es para él más un jeroglífico que un significante lingüístico» (Gamonedá, 1995, 250).

«Le père aimait beaucoup ses enfants mais il respectait l'ordre instauré par la mère. Jamais les enfants n'entraient d'eux-mêmes dans la maison. Sauf Ernesto et sa sœur Jeanne. Et c'était aussi le rôle du père de les prévenir quand l'heure du dîner était arrivée. Il sifflait et les enfants arrivaient en courant. Ils se lavaient les mains, ça toujours, la mère exigeait, comme la douche le matin. Et puis ils dévoraient. Quelquefois la mère n'avait pas faim. Le père, lui, il mangeait toujours avec ses enfants, avec le même appétit que ses enfants. [...]

Ernesto et Jeanne dormaient dans ce couloir ouvert qui séparait la casa du dortoir que la commune leur avait fait bâtir» (Duras, 1990, 71–72).

Es la madre quien se queda sin comer cuando sabe que la comida escasea. El padre no piensa en ello siquiera.

En esta obra, que su autora reemprendió a la salida de un largo coma, se entremezclan palabras de lenguas distintas a la francesa, algunas de ellas incluso inventadas. Ya hemos visto anteriormente como aparecían palabras inglesas en *Emily L.* En *La pluie d'été* hay también palabras españolas y portuguesas.

Cortometrajes

Le Navire night, 1978.

«L’histoire que relate *Le Navire Night* m’a été racontée en décembre 77 par celui qui l’avait vécue, J.M. l’homme jeune des Gobelins. Je connaissais J.M. et je connaissais l’histoire. Nous étions une dizaine de personnes à en connaître l’existence. Mais on n’en avait jamais parlé ensemble J.M. et moi. C’est au bout de trois ans qu’un jour [...] j’ai eu peur que l’histoire se perde. J’ai fait demander à J.M. de la consigner au magnétophone. Il a accepté. [...]

C’est à partir de cette bande magnétique que j’ai écrit *Le Navire Night*. [...]

Je n’ai pas distribué le texte du *Navire Night* entre ceux qui l’ont dit dans le film. Il y a seulement des tirets devant les phrases pour indiquer que le diseur devrait sans doute changer à tel ou tel moment du récit. De même, je n’ai pas indiqué l’arrivée des plans ni décrit leur teneur» (Duras, 1997a, 1349–1350).

Texto escrito a partir de la transcripción de una grabación. Una primera versión aparece publicada en febrero de 1978 en el número 29 de la revista de Éditions de Minuit. Catorce páginas escritas en presente y con estilo telegráfico. Las voces juegan un papel preponderante (Adler, 1998, 468). A la vuelta de un viaje a Israel en donde presenta *India Song* y *Le camion*, Marguerite Duras piensa en convertir el texto en película. Le propone a Benoît Jacquot hacer una película en forma de diálogo.

Esta película basada en un hecho real va a estar protagonizada por Bulle Ogier, Dominique Sanda y Matthieu Carrière. A los actores, que pocas veces aparecen en pantalla, se les suman las voces de Marguerite Duras y Benoît Jacquot en la parte de los diálogos referida a la ciudad de Atenas. Rodada en color, fue producida por Eric Rohmer y Barbet Schroeder (Les films du Losange).

Este cortometraje, usando un planteamiento parecido al de *Le camion*, vuelve a ser un “making off”, una película de cómo se hizo la película. La diferencia estriba en que en *Le camion* se filma un proyecto de rodaje, y en ésta el rodaje mismo con los parlamentos de los actores grabados sobre el fondo de las imágenes. Marguerite Duras les dice a sus actores que olviden sus diálogos y los filma maquillándose o durmiendo entre tomas. Con primerísimos planos de los intérpretes aparecen muchos de exteriores rodados de noche o al amanecer, y otros que simplemente filman la luz de los

proyectores. La sensación final es la de que se asiste a la lectura de un texto en el cine mientras en la pantalla aparecen imágenes diversas. Algunas de ellas parecen las de los actores, pero nada lo aclara. Hay incluso fragmentos de textos leídos con un fondo negro en la pantalla.

La historia del texto grabado en la banda sonora cuenta como comenzaron una serie de conversaciones telefónicas entre un hombre y una mujer desconocidos. Pasan tres años hablando por teléfono, amándose y deseándose, pero sin consumir nunca este amor fuera de la línea que los comunica. Se citan en varias ocasiones, él nunca la ve, pero consigue poco a poco obtener datos sobre ella. Entre otras cosas, es hija de un poderoso e influyente empresario y padece una leucemia incurable. Sus conversaciones se interrumpen cuando ella se casa con un médico que la ha cuidado en su ya larga enfermedad.

Para Marguerite Duras, el amor de esta pareja puede ser más real que el que consigue consumarse. Si se tienen en cuenta las horas pasadas al teléfono, tres años, han estado juntos más que muchos. Y, con toda seguridad, han hablado y compartido sentimientos más que la mayoría:

«— Les conversations deviennent très longues.

Des nuits.

— Elles finissent par durer jusqu’au jour. Elles durent huit heures. Dix heures d’affilée.

— Il ne connaît toujours pas son nom, ni son adresse, ni son numéro de téléphone .

— Il ne connaît que ce prénom comment elle s’appelle elle-même lorsqu’il décroche le téléphone :

“C’est moi F. j’ai peur”.

Il est à sa disposition. C’est lui qui attend les coups de téléphone. Il n’a aucun moyen de la joindre. Aucune indication sur le lieu où elle se tient» (Duras, 1997a, 1360–1361).

Cuando el hombre al fin ve un retrato de esta mujer, se niega a creer que es ella, prefiere la imagen que se ha hecho, que se imagina. Él no le pidió el retrato ni quiso saber su identidad, porque le bastaba con lo que ya había entre ellos.

«L'orgasme commun est aride.

Immense.

Un.

Incomparable» (Duras, 1997a, 1384).

La obra se adaptará posteriormente para el teatro dirigida por Claude Régy y después como relato.

Césarée, 1979.

El guión de este cortometraje está inspirado en el personaje de Bérénice, protagonista de la tragedia de Racine.¹⁹⁰

Para Marguerite Duras ella es la reina de los judíos, raptada por un romano y repudiada después por razones de estado. Es víctima de un amor prohibido, porque se enamora del hombre que la ha apartado de su pueblo para luego alejarla de nuevo, esta vez de él.

«Elle, la reine des Juifs.

Revenue là.

Répudiée.

Chassée

Pour raison d'État

¹⁹⁰ «D.N.: C'est la Bérénice de Racine, ou c'est une autre Bérénice?

M.D.: Oui, je crois qu'elle est racinienne.

D.N.: Vous y avez pensé?

M.D.: Elle a une grâce.

D.N.: Vous aimez *Bérénice*, la pièce?

M.D.: Je l'adore. Il me l'a donné à connaître, Racine. Mais... Oui, j'aime beaucoup comme elle se laisse emmener. Comme elle abandonne la royauté. Comment elle se transporte à Rome. Comment elle accepte aussi bien d'être – ce que je dis dans *Le Dialogue de Rome*, la commande de la RAI – une esclave après avoir été reine. Et que, déjà sans sa souveraineté, en Samarie, elle est soumise au pouvoir. C'est-à-dire qu'elle le met déjà en doute. Alors que les Romains n'apercevaient pas du tout cette ombre portée du pouvoir, eux, qu'ils étaient très limités, eux, par ce pouvoir même» (Noguez, 2001b, 172). Como muy acertadamente recuerda Sylvie Loignon (2003, 61), en la obra de Racine los personajes de los enamorados se presentaban como recitantes, en un intento del autor de subrayar la importancia de las palabras y las voces.

Répudiée pour raison d'État
Revient à Césarée.
Le voyage sur la mer dans le vaisseau romain.
Foudroyée par l'intolérable douleur de l'avoir
quitté, lui, le criminel du temple.
[...]

Arrachée à lui
Au désir de lui.
En meurt» (Duras, 1997a, 1393–1394).¹⁹¹

Para el rodaje de la película, cuyos exteriores se sitúan teóricamente en Galilea, se aprovecharon cortes desechados del *Navire night*.¹⁹² En ella se recurre también a la técnica de disociar imagen y texto escuchado en la banda sonora. El tema de *Césarée* será retomado por la autora en *Dialogue de Rome* (1982), cortometraje posteriormente encargado por la televisión italiana y cuyo texto se recuperó en el libro *Écrire*. Este nuevo texto se centra en la conversación entre un hombre y una mujer que intentan separarse amigablemente mientras participan en el rodaje de una película sobre la reina de los judíos raptada y llevada a Roma. En la película *Dialogue de Rome* sólo se escucha la voz de Duras.

Les mains négatives, 1979.

Una antigua visita a las cuevas prehistóricas de Altamira y las pinturas de manos que en ellas vio, le inspiraron a la autora este cortometraje. Para ella, las manos de contornos azules expresaban la pasión que lleva a gritar por el amor buscado y llega a la constatación de que sigue existiendo el amor después de siglos.

«Je t'aime plus loin que toi
J'aimerais quiconque entendra que je crie que je t'aime

¹⁹¹ Marguerite Duras le confiesa a Dominique Noguez (2001b, 175) que ve a esta reina de los judíos enamorada del enemigo con el mismo físico que la mujer de *La maladie de la mort*, con los ojos verdes.

¹⁹² «*Les mains négatives* et *Césarée* sont des plans abandonnées du *Navire night*. Les statues de la Concorde et les Maillol étaient beaucoup trop somptueuses pour l'espèce de désert que représente *Le Navire night*. Elles étaient encore trop figuratives» (Duras, 1996b, 124)

Trente mille ans

J'appelle

J'appelle celui qui me répondra

Je veux t'aimer je t'aime

Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc

Je suis celui qui criait qu'il t'aimait, toi» (Duras, 1997a, 1402–1403).

Pero la película no habla sólo del amor de pareja, sino también del amor por la Humanidad y especialmente por los que viven en las peores condiciones. Los hombres prehistóricos se hermanan con los negros que hacen los trabajos que los parisinos no quieren y buscan en la basura de París. Todo el filme es un canto de amor dirigido a ellos. Noguez reproduce las palabras de la autora sobre su génesis personal de la obra:

«Dans *Les mains négatives*, oui. Je me suis trouvée tout à coup à sept heures du matin, dans une donnée coloniale de l'humanité. Il y avait énormément de Noirs qui nettoyaient les trottoirs, la rue, les caniveaux. Il y avait des femmes de ménage portugaises – ça se devinait, elles ont une allure à elles – qui sortaient des banques, des cafés, et tous ces gens-là, on le savait, allaient disparaître dans l'heure qui venait et nous laisser la place, à nous. Voilà. Et si tu veux, ce film est donné, offert à cette humanité-là, qui peuple les grandes cités de l'Occident, le matin. Je trouve terrible le film *Les mains négatives*. C'est un film terrifiant» (Noguez, 2001b, 176–178).

Aurélia Steiner (Melbourne), 1979.

La filmación de este primitivo relato tuvo lugar en Trouville. Como en *India Song* o en *Césaire*, se renuncia a la localización:

«Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville. Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir.

On pense parfois qu'un extérieur donné va aider le film. Alors, on va chercher cet extérieur et on ne le trouve jamais. Il faut partir en repérage sans aucune idée, sans rien. Il faut laisser venir l'extérieur à vous» (Duras, 1996b, 112).

La playa de Trouville en brumas y la técnica del contra-luz, para evitar identificar los pocos rostros que aparecen (Noguez, 2001b, 184), comparten protagonismo con el texto leído de *Aurélia Melbourne*. La disociación de imagen y texto sigue presente.

Aurélia Steiner (Vancouver), 1979.

Con las mismas técnicas que la anterior, esta película está rodada en Honfleur y en el Sena en París. Hay una constante presencia del agua como evocadora de corriente de vida y de muerte interminables por la que discurre la historia de todos los hombres.

Agatha ou les lectures illimitées, 1981.

Marguerite Duras escribe *Agatha* conmovida por la lectura de *L'homme sans qualités* de Robert Musil. Con *Agatha* intenta prolongar la historia de esta novela y construye el libro del canto al incesto. La obra es un diálogo entre un hermano y una hermana que se aman pero deben separarse.¹⁹³ (Analizaremos el texto en el capítulo dedicado a sus obras teatrales, pues de él nos interesa su planteamiento dramático)

La película que parte de *Agatha* fue rodada en Trouville y protagonizada por Yann Andrea y Bulle Ogier. De Marguerite es sin embargo, y no de Bulle Ogier, la voz de Agatha que se escucha en la pantalla. La narración oral de la escritora protagoniza

¹⁹³ Duras afirma que se inspira en su vida (Adler, 1998, 494).

realmente esta obra. Como afirma Gardies, reivindicando el poder de sugestión del sonido en el cine:

«N'est-ce pas l'émotion que suscite cette voix dont se nourrit la cinéphilie ? N'est-ce pas elle qui est à la source du plaisir propre au cinéma ?» (Gardies, 1993, 135).

Agatha ou les lectures illimités es también un homenaje a los libros. Muchos planos del cortometraje son imágenes de las páginas escritas de la obra teatral *Agatha*, y la película comienza con la visión de un texto de carácter didascálico.

L'homme atlantique, 1982.

Para el montaje de esta película rodada también en Trouville, se aprovechan planos no utilizados de *Agatha* y se añaden también secuencias en negro.¹⁹⁴

Duras explica su funcionalidad:

«Isi Beller a été frappé quand je lui ai parlé de film sans images, du film noir, du film de la voix de lecture du texte. Il dit que c'est un élément fondamental qui entre dans l'explication générale de mon cinéma : le noir. Qu'il n'y a, bien entendu, aucun pléonasme entre le texte et l'image dans mes films, qu'entre le texte et l'image il voit s'insérer un noir. Il voit ce noir comme un passage par un non-penser, un stade où la pensée basculerait, s'effacerait» (Duras, 1996b, 93).

En esta película de cuarenta y dos minutos protagonizada por Yann Andréa sólo se escucha la voz de Marguerite. Philippon, en un artículo incluido en el monográfico sobre el cine de la autora, habla de la necesidad de Duras de establecer una comunicación íntima y directa con los espectadores de sus filmes:

«Ese cine jamás ha dejado de contar historias, incluida la de este último filme. Contar historias a alguien: ¿Cuántos cineastas pueden hoy pretender hablar a sujetos? Muchos deben saber que a pesar de sus centenares de miles de entradas, no hablan a nadie. De ahí su rabia. Pues *L'homme atlantique* casi no

¹⁹⁴ «L'image idéale suspend le désir de voir par l'attente de la voix : elle suscite un désir de voir qui parle, de voir qui s'absente. L'image du désir est bel et bien cette image noire, qui rend impossible la rencontre référentielle avec la réalité. [...] C'est le regard qui filme et non plus la réalité regardée» (Loignon, 2003, 70).

puede separarse de las condiciones en las que se mostró, del texto que Marguerite Duras publicó en *Le Monde* para rogar a sus no espectadores (periodistas incluidos) que no acudiesen, de la elección de la sala L'Escurial para una proyección digna de este nombre, del envite que realizó para colocarse cerca de la pantalla» (Philippon, en Bruel, Guilain (eds.), 1997, 66–67).

Marguerite Duras leyendo el texto muy cerca de una pantalla presidida por las imágenes en negro. La imagen más pura de la narración oral.

En el mismo año de su filmación aparece el texto publicado en *Minuit*. Éste comienza bajo la apariencia de las indicaciones que da un director de cine al actor que protagoniza su película, pero a medida que avanza se va convirtiendo en una larga carta de amor y de desesperación¹⁹⁵ hacia ese actor, omnipresente a través de un reiterado “vous” – que representa a Yann Andréa -. El marco en el que se filma la película es ya conocido en la obra de la autora, la playa inmensa. El “actor” debe pasear por un gran arenal y debe mirar al mar como si hombre y naturaleza fuesen todo uno. También debe olvidar todo cuanto sabe o cree saber, despreocuparse de lo que ocurrirá, del futuro, de la película que ambos están rodando. El narrador/ director que le habla le recuerda que no es un ensayo, que esto que están haciendo en esos momentos no se puede ensayar, probar, como tampoco es posible hacerlo en la vida:

«Vous penserez¹⁹⁶ que ceci qui va se passer n'est pas une répétition, que ceci est inaugural comme l'est d'elle-même votre propre vie à chaque seconde de son déroulement» (Duras, 1982, 9–19).

¹⁹⁵ «Et qui ne savais non plus quoi faire de moi [...] Je suis dans un amour entre vivre et mourir» (Duras, 1982, 30–31).

¹⁹⁶ «El futuro simple – en *L'homme atlantique* -, precedido del “usted”, presta al texto la urgencia deseante y la precipitación coercitiva de una voz de escritura que parece tratar de encontrar procedimientos para poseer/anular a ese hombre atlántico» (Gamoneda, 1995, 299).

Les yeux verts

Hemos dejado para el final una obra no proyectada en la pantalla pero muy relacionada con ella. Es un libro sobre su escritura fílmica y sobre las relaciones entre la escritura y la imagen. El libro se publicó en 1980 y fue el número 312 de la revista *Cahiers du cinéma*. El volumen monográfico le había sido encargado a Marguerite Duras por la dirección de la revista y se le dio plena libertad para su redacción.

La obra, que también incluye fotografías – de rodaje, de actrices, del álbum familiar de Marguerite¹⁹⁷ – se presenta una vez más como una polifonía de imágenes y textos. Éstos son a su vez muy variados. Hay conversaciones grabadas con Serge Daney y reescritas después por Duras, extractos de un diario personal, cartas y artículos diversos. La unión de todos ellos viene dada porque siempre hablan de aspectos y temas relacionados con la filmografía de la autora. En muchos de ellos insiste en su idea de que, dejando aparte las destrezas técnicas que siempre se pueden aprender con la práctica, el trabajo de un cineasta coincide básicamente con el de un escritor:

«Le travail d'un cinéaste à un film – ne parlons pas de l'encombrement, du freinage de ce travail par l'appareil technique – se situe à un *endroit* différent de celui de l'écrivain eu égard à un livre. Avant d'atteindre le film, le cinéaste en passe par un livre dont l'écriture n'aura pas lieu mais qui a valeur d'écrit quant à sa place dans la chaîne créatrice» (Duras, 1996b, 105).

El guión cinematográfico debe elaborarse como se elabora un libro, y su creación pasa por las mismas dudas y problemas. Escritor y cineasta pasan por idéntica fase previa de concepción de la obra, de plasmación de un mundo imaginario que llevan en la mente y que pugna por plasmarse, por corporeizarse, a través de palabras o de imágenes. O de ambas.

¹⁹⁷ «On assiste à un éclatement fragmentaire du texte, auquel répond la dispersion de photographies d'actrices (Nicole Hiss, Delphine Seyrig pour ne citer qu'elles), et des photographies de famille toutes prises dans les colonies et réparties entre la famille de Marguerite et celle d'Elisabeth Striedter» (Loignon, 2003, 38).

A modo de conclusión

La palabra, como es lógico en una artista que nace como escritora, lleva en sí misma la fuerza evocadora y narradora para Marguerite Duras. Con sus textos pudo contar lo que le obsesionaba, convocar a sus fantasmas, contar a otros lo que veía y le indignaba. Expresar verbalmente el sufrimiento para poder compartirlo.

La importancia dada a los diálogos en sus novelas es una consecuencia formal de su interés por los conflictos humanos, por las dificultades de la convivencia familiar o de pareja, por la diversidad de actitudes vitales, que puede acabar en confrontación o llevar a la conclusión de que, en el fondo, todos queremos lo mismo. No sentirnos solos.

La riqueza de estos diálogos y la atención dada en sus novelas al entorno paisajístico, a las estrechas relaciones de los personajes con los lugares que éstos habitan, llevó a muchos cineastas a interesarse por la adaptación de sus textos para la pantalla.

Los resultados nunca gustaron a la escritora, pues los directores de cine, como autores que también son de su propia obra, creaban un producto que, aún siendo parecido al original, era distinto. Con la misma obra, con el mismo mundo, dos autores necesariamente crean dos criaturas diferentes. Pero Duras lo vivió como un asalto a su intimidad, a su casa y a su prole de ficción, y decidió hacerlo ella misma, filmar sus propias obras.

Había asistido a rodajes, había trabajado como guionista por encargo, había supervisado adaptaciones de sus obras, había convivido con los actores que encarnaban a sus personajes. Podía hacerlo. El interés de su hijo por el cine acabó de decidir la cuestión. Entre los amigos de Jean Mascolo se encontraban muchos que incluso manejaban los aspectos técnicos de un rodaje. Se rodaría en familia y con los amigos de Jean. La segunda mujer de Dionys Mascolo era montadora de cine. Será su principal colaboradora y, cuando falten actores, Dionys hará los papeles.

El trabajo en equipo que precisa toda producción fílmica le hará también sentirse menos sola a Marguerite. Sola ante el papel en blanco y ante sus personajes. En el cine puede compartirlos con otros, visualizarlos encarnados por los actores y dejarlos que bailen libremente. Ya no está sola con ellos. La posibilidad que le ofrece el cine de

destacar los rostros de sus criaturas de ficción – algo que ya había intentado en el teatro con *La Musica* – la encandila.

«Au théâtre, vous n’avez pas le visage, le visage vous échappe, pas au cinéma (M. Duras)» (Cfr. Adler, 1998, 413).

Abusará en su cine de los primeros planos – lentísimos, fijos – aún cuando despoje a esos rostros de voz. Resulta curioso comprobar como una escritora que privilegió los diálogos en sus textos narrativos, va progresivamente negando la palabra a los actores de sus películas. Tiene sus razones para hacerlo. Algunas son de carácter ético. Denunciar la sumisión de las mujeres en una sociedad patriarcal que las ha recluido en el ámbito de lo doméstico y que les ha negado la voz para opinar. Otras tienen que ver con su idea de los sentimientos, con la importancia dada a lo pasional. Sus personajes no obedecen a la lógica y ni a sus argumentaciones, sino a un impulso que los lleva sin freno hacia el ser amado. No pueden hablar de ello, explicarlo a los demás, sólo vivirlo antes de que desaparezca. También pueden gritar su dolor por la separación del ser ansiado, por su pérdida. Los hombres gritan, expulsan fuera de ellos el sufrimiento. Las mujeres callan y se sumergen en una especie de letargo que las vuelve incomprensibles e inalcanzables para los demás mientras cumplen sus obligaciones de esposas y amas de casa como si fuesen autómatas.

La palabra no va a desaparecer de su cine, aunque se sitúe fuera de la pantalla a través del recurso de la voz en off. Pero, al mismo tiempo que ocurre esto en sus guiones, todos sus textos van a entrecortarla, llenarla de silencios. A los personajes les cuesta mucho hablar, verbalizar sus mundos interiores y, cuando lo consiguen, sus enunciados se ven frenados por las emociones y las frases nunca se completan. Al mismo tiempo, los temas que obsesionan a estos personajes, – y a quien los crea –, protagonizan sus intentos de comunicación con los demás, dando la impresión al receptor – del libro o de la película – de que se trata de las mismas palabras repetidas hasta la saciedad.¹⁹⁸

¹⁹⁸ «Certains sont fatigués de son cinéma, de son inconvenance obligatoire, de ses imitations d’elle-même, de ses phrases refrains, de sa musica répétitive, de ses mots qui reviennent, amour, amant, cris, larmes, mer, nuit. L’amour avec elle est toujours terrifiant, les cris des hurlements, les amants affolants, qu’ils fassent trop ou jamais l’amour, la mer dévorante et cruelle, la nuit froide, interminable. Celle qu’on prenait pour la Callas des lettres françaises tournerait-elle à la Castafiore un peu sénile ?» (Adler, 1998, 545).

Por si esto fuese poco, a Marguerite Duras le interesó en muchas de sus obras fílmicas romper con la sincronía y con el presente que se espera en toda narración visual. Quiso trasladar al público de su cine al pasado¹⁹⁹ y para ello tuvo que negar la palabra a los actores que aparecían en la pantalla, dejando la impresión en el espectador que asistía a la proyección de estar contemplando viejas fotografías en blanco y negro o en sepia²⁰⁰ que simplemente aparentaban moverse pero que, en realidad, eran instantáneas de seres de antaño. Para negar esta realidad de la pantalla, además de quitarles el habla a los actores, sobrepone la autora una banda sonora no coincidente con las imágenes proyectadas y que requiere una atención especial por parte del receptor.²⁰¹

Algunos de los diálogos que escuchamos en la banda sonora desmienten las imágenes; otros, por su tonalidad, transmiten sentimientos, emociones, y otros relatan historias ya pasadas. Es tanta la información de diverso tipo que quien contempla estas obras debe descodificar, que sólo le queda renunciar a hacerlo y dejarse llevar completamente por las sensaciones que se experimenten²⁰². Marguerite Duras no quiere que el espectador de su cine comprenda nada, sino que se emocione y se olvide de sus problemas cotidianos:

«Il faudrait essayer de parler du spectateur, du premier spectateur. Celui qu'on dit enfantin, qui va au cinéma pour s'amuser, passer du bon temps, et qui en reste là. Ce spectateur est celui qui fait le cinéma ancien. C'est lui le plus éduqué de tous les spectateurs. C'est à lui, en effet, qu'on a appris pendant la jeunesse que le cinéma avait pour fonction de distraire, qu'on y allait en particulier pour oublier. Quand ce spectateur—là entre dans le cinéma, ce spectateur premier, c'est pour fuir le dehors, la rue, la foule, se fuir, lui, se faire entrer dans autre chose, le film, perdre celui de lui qui est tourné vers le

¹⁹⁹ «Tanto en sus novelas como en las posteriores incursiones cinematográficas de los integrantes de la Rive Gauche aflora una preocupación común por la memoria u otras representaciones de lo imaginario que convierten a sus protagonistas en exploradores de un pasado, no siempre histórico, en el que rastrean las raíces de determinados comportamientos humanos» (Riambau, 1998, 215).

²⁰⁰ «Du noir et blanc d'abord : *Détruire, dit elle, Jaune le soleil, Nathalie Granger*, puis une étrange couleur décolorée apparaîtra dans *India Song, Son nom de Venise dans Calcutta désert*» (Adler, 1998, 430). «Il n'y a pas de blanc dans les films en couleurs. La véritable blancheur, celle de la neige, celle de l'écume, celle des fleurs blanches les nuits de lune, elle n'est rendue que par le noir et blanc (*Les yeux verts*) » (Duras, 1996b, 15).

²⁰¹ Béatrice Slama incide en esta idea y François Jost subraya la capacidad narrativa de una imagen negada: «Las películas dirigidas por Duras se empeñan en *un dar a ver que no enseña nada*, en una destrucción del poder de representación de la imagen» (Cfr. Gamoneda, 1995, 278). «Si une chose n'est pas attestée par la vue, alors son pouvoir narratif s'étend» (Jost, 1987, 12). Este mismo autor constató el hecho de que toda obra fílmica constituye un doble relato – visual y verbal – que el receptor debe articular (Jost, 1987, 61).

²⁰² El profesor Darío Villanueva (1999) ha estudiado con detenimiento la capacidad de los elementos sonoros que aparecen en la pantalla – voces, ruidos, música – para comportarse como signos cuyo significado dentro de la narración fílmica no es imposible de desentrañar.

travail, les études, le couple, les relations, celui de la répétition quotidienne. Il en est resté là depuis l'enfance, et de même il est encore là, dans l'enfance cinématographique. C'est peut-être là, dans la salle de cinéma, que ce spectateur trouve sa seule solitude et cette solitude consiste à se détourner de lui-même. Quand il va se donner au cinéma, le film s'occupe de lui, il dispose de lui, en fait ce que lui, le film, veut. C'est là que le spectateur retrouve la prise en charge illimitée du sommeil et du jeu de l'enfance» (Duras, 1996, 18–19).²⁰³

Que la pantalla sorprenda al espectador como en las primeras veces que éste fue al cine, que le presente algo tan inesperado que no intente comprenderlo, sino disfrutarlo en la medida de que no se parece en nada a lo que tiene habitualmente alrededor. Y todo esto no se intenta conseguir con acciones trepidantes y espectaculares localizaciones. Todo lo contrario.²⁰⁴

Se busca con una cámara que mira con especial atención la realidad más cercana. Y descubre que ésta lleva en sí misma el poder de evocar cualquier mundo, sensación o sentimiento. Las calles de París a primera hora de la mañana hablan de la soledad de los inmigrantes que realizan los peores trabajos y que buscan el mismo amor que los hombres prehistóricos de las cuevas de Altamira. Galilea puede estar en un parque cercano al Louvre. Y Calcutta en el Bois de Boulogne. Los restos de una vajilla rota en *Son nom de Venise dans Calcutta désert* también pueden hablar de la violencia y la destrucción; el río Sena que protagoniza *Aurélia Vancouver* es el río de la vida que también muere en el mar; los grandes bloques de viviendas construidos como en el medio de un desierto en *Le camion* dicen mucho de las condiciones de vida del proletariado contra las que protesta la vieja señora que el camionero recoge; la lentitud con la que las dos mujeres de *Nathalie Granger* recogen la mesa después de comer nos

²⁰³ Su gran amigo Jean-Louis Barrault expresó una idea similar para lo que debería conseguir el espectáculo teatral: «Ante todo mediante el olvido de su vida cotidiana llega el espectador a despojarse de sus ropas de obrero, de médico, de comerciante o de rentista. El olvido desnuda al espectador. Lo convierte en niño, lo cual es indispensable para el fenómeno teatral. Ese niño, en medio del público, se encuentra entonces ante el problema esencial de la vida: *él y los otros*. El deseo de amar, la muerte al final, la necesidad de sobrevivir, y desmesura por todas partes» (Barrault, 1969, 85). Madeleine Borgomano señala la presencia de esta idea ya en el texto de *Un barrage contre le Pacifique*: «Si nous résumons les qualifications attribuées au cinéma par *Un barrage*, nous nous trouvons devant un *objet plutôt bénéfique* : la nuit bienfaisante du cinéma offre à la jeunesse bon marché, lui permet une évasion délicate hors des blessures de la vie, tout en lui accordant de surcroît une initiation précieuse» (Borgomano, 1985a, 22).

²⁰⁴ «Le cinéma qu'elle aime, et vers lequel elle tend dans sa propre pratique, est pour elle un "cinéma pauvre", ou encore un "cinéma différent" qu'elle oppose de façon systématique au cinéma commercial. [...] Pour l'écrivain, le cinéma commercial, tout comme la politique prétendent parler au nom d'un pouvoir établi ou à venir. Elle condamne dans l'un comme dans l'autre la détention d'une certitude, d'une vérité absolue» (Loignon, 2003, 88).

resalta la importancia de este hecho tan banal. Porque es imposible vivir sin los hechos más banales cuya resolución se adjudica socialmente a las mujeres.

Una nueva mirada²⁰⁵ sobre aquello que nos rodea y en lo que habitualmente no reparamos. Y para resaltarlo la cámara se detiene todo el tiempo que haga falta. Primerísimos planos, planos fijos, parsimoniosos travellings. La narración relata una acción, avanza en ella y la concluye porque es la base de su género. A Marguerite Duras no le interesa el cine narrativo. Porque el esquema planteamiento, nudo y desenlace no se corresponde necesariamente con las historias vividas. De muchas de ellas incluso se desconoce aún el final. En la vida real suceden multitud de historias que ni avanzan ni concluyen, que se quedan después en la memoria de quien las ha vivido como momentos individualizados sin conexión entre sí, de las que se recuerda a veces sólo una imagen que ha quedado parada en nuestra mente, una canción o un aroma. Por todo ello su cine busca los mismos efectos que la lírica, el poder de sugestión y de connotación que las palabras y su sustancia sonora nos producen. La musicalidad de determinados fonemas, de secuencias repetidas, el poder de la connotación frente a la denotación. Rimbau subraya este recurso:

«Los filmes de Duras explotan la relación dialéctica que la autora establece entre la banda sonora y las imágenes. El motor se halla en la palabra, en esa musicalidad que desprenden sus frases hasta crear una textura sonora que consigue abrazar esas imágenes sólo en apariencia desnudas y frías pero, en el fondo, impregnadas de recuerdos, sueños o evocaciones que las frecuentes referencias a lugares exóticos rodean de un halo de sugerente misterio y sensible poesía.[...] Los filmes de M. Duras prolongan en la pantalla la capacidad visual de la literatura desde una utilización de los recursos ofrecidos por el cine que se asienta sobre esa descorporeización de lo narrativo, sobre esa recuperación de la fabulación de la voz, del lenguaje hablado y su desnuda enunciación» (Rimbau, 1998, 217).

²⁰⁵ Sobre el punto de vista en la narración fílmica, García Barrientos entiende por punto focalizante en el cine aquel en el que se sitúa la cámara. En algunos casos este punto focalizante puede hacerse coincidir con la mirada de un personaje: «Sólo en este caso puede hablarse con propiedad de *sujeto* – y no, en general, de *punto* – focalizante. [...] Este desplazamiento de la categoría de focalización desde un sujeto hasta un lugar o una posición de referencia puede advertirse, referida a la narración literaria, en la fórmula que propone Paul Ricoeur (1984: 148) para definir el punto de vista en forma de pregunta (no ¿quién? sino) “Desde *dónde* se percibe lo que es mostrado por el hecho de ser contado?” » (García Barrientos, 2004, 130). Otro concepto bien distinto del punto de vista en el cine expresa Vicente Hernández Esteve: «Así el punto de vista se nos aparece como el resultado de las motivaciones por las que conformamos un texto fílmico de un modo y no de otro. [...] De este modo, la mirada (con los dos elementos que la componen) y el punto de vista conforma una función específica y básica del lenguaje cinematográfico, la del *sujeto de la enunciación*, entendido como sujeto de la producción del texto fílmico, es decir, la consciencia que ha formalizado semejante estructura y que, por consiguiente, asume tanto la mirada y el ángulo de vista como las motivaciones que constituyen el punto de vista» (Hernández, 1978, 206-207).

El cine de Marguerite Duras no cuenta historias con estructura narrativa. Presenta en la pantalla retazos de memoria de una o varias historias que parecen relacionadas. Estos restos de recuerdos pueden incluir una música, la imagen de un baile o de una playa, o desprenderse de la emoción con la que unas voces relatan fragmentariamente unos hechos. Todo un conjunto de signos visuales y sonoros, que no funcionan consecutiva o sincrónicamente, y a partir de los cuales cada espectador construirá una historia distinta. O reconocerá en ellos restos de la suya, pero siempre gracias a sensaciones o emociones, no a un relato visual lógicamente encadenado. Ya hemos visto que a la autora no le interesa la reproducción pretendidamente objetiva de los hechos, le importan sin embargo las impresiones que éstos dejan en cada uno, o sus propias vivencias de los mismos. No cree en la existencia de una memoria fidedigna, cree en una serie de recuerdos dispares en su naturaleza y en las sensaciones que provocan cuando vienen a la mente. Por eso su cinematografía busca las sensaciones y no la comprensión de un relato. Lo lírico antes que lo narrativo.²⁰⁶

Los filmes de Duras no sólo carecen de desenlace para dejar un final abierto que el espectador intentará – o no – darle. Carecen también de una trama articulada. Ésta se reduce, en muchos casos, a una atmósfera de tensión, de atracción entre personajes oídos o visualizados, o a una lánguida espera de algún tipo de suceso que raramente tiene lugar. Mientras esperan que algo suceda, los personajes pasean, bailan, y parecen descansar de una fatiga acumulada durante mucho tiempo. La somnolencia aparente domina sus rostros. Al mismo tiempo el espectador de la sala de cine oirá diálogos

²⁰⁶ Sin embargo, como recuerda Villanueva, el arte cinematográfico está hermanado con lo literario, con la narración, desde sus orígenes: «Pero de todas las artes con las que el cine está, de forma natural y desde su nacimiento, en contacto, la más obvia de todas es la Literatura. En este sentido, es de destacar que en una de las obras fundamentales de la teoría literaria contemporánea, *Das literarische Kunstwerk*, publicada en Alemania por el fenomenólogo polaco Roman Ingarden, discípulo de Husserl, en 1930, se plantea si el espectáculo cinematográfico cabe dentro del concepto de Literatura en un capítulo titulado “Observación de casos límite” donde se trata asimismo del espectáculo teatral. La conclusión de Ingarden es que el teatro resulta el punto más excéntrico al que llega la Literatura antes de que se traspasen sus fronteras específicas, y que el Cine es el primer territorio que aparece tras ellas» (Villanueva, en Peña Ardid, 1999, 187). También Gardies insiste en la naturaleza básicamente narrativa del cine: «Comme toutes les autres formes de récits (verbal, photographique, graphique, mimétique, etc.), le récit filmique pourrait se définir d’abord par sa fonction, celle qui consiste à raconter ; mais dans cette perspective il ne serait qu’une des variantes, qu’une des actualisations possibles de l’activité narrative considérée alors comme première, fondamentale et intangible. En somme il serait “récit” d’abord et “filmique” accessoirement. La singularité se diluerait dans le commun» (Gardies, 1993, 133).

confusos y entrecortados por la emoción. El letargo es pues aparente, sólo la fría superficie que tapa un volcán interior.²⁰⁷

Su filmografía no se reduce a esto último, pero evolucionó hasta esta estética. Desde sus inicios en el cine construyó relatos visuales tradicionales – *La Musica* –, filmó diálogos llenos de intenciones didácticas a propósito del judaísmo – *Abahn Sabana David* –, llevó a la pantalla una representación teatral – *Des journées entières dans les arbres* –, abordó incluso la vena cómica – *Les enfants* –, e intentó innovar en el terreno del documental – *Les mains négatives* –. Evolucionó desde la película que se podía leer como un texto, porque respetaba las reglas del relato, hasta la película de cómo se elabora y prepara para su rodaje un guión cinematográfico – *Le camion* –, pasando por la película de imágenes diversas acompañadas de la enunciación de atípicos diálogos. Pero sobre todo experimentó cosas absolutamente novedosas que después marcarán toda su obra, no sólo la fílmica. La independencia de la banda sonora con respecto a las imágenes, el estatismo de los planos y la lentitud de la actuación, las pantallas en negro, la renuncia a la narratividad. Y, por supuesto, volvió a la recuperación de la palabra, su matriz primigenia como escritora. Le devolvió a las palabras la capacidad de sugerir y encantar al espectador, aunque para ello tuviese que obligarlo a escucharlas delante de una pantalla en negro.²⁰⁸

Voces que remiten a lugares exóticos, palabras entrecortadas por la tensión entre seres que se desean, susurradas. Y el silencio que las acompaña. El silencio que puede comunicar miedo, deseo, renuncia y la incapacidad de expresar verbalmente lo que se está sintiendo. Todo cuanto pueden expresar y contar las palabras y el aire – o los espacios en blanco – que las rodean.

²⁰⁷ «À quoi reconnaît-on Duras au cinéma? Ou, pour le dire autrement, qu'a-t-elle apporté d'inimitable à notre modernité cinématographique, au point d'incarner un moment de cette modernité? Un monde, son monde, certes, dont la météorologie mentale connaît les extrêmes de l'amour fou, le gai désespoir ou les intermittences de la mémoire, et dont la géographie va de l'Indochine à la Côte normande en passant par Auschwitz. Mais ce monde est déjà dans ses livres. Surtout donc une certaine esthétique du dépouillement et du sublime, faite de longs plans fixes et de lents travellings, d'une large autonomie de la bande image et de la bande son, où la musique et la voix ont un rôle incantatoire, bref une esthétique de la litote généralisée : rien n'est jamais tout à fait joué, tout à fait donné de façon réaliste, le spectateur doit achever et lire le film, en relier les éléments séparés» (Noguez, 2001a, 95–96).

²⁰⁸ «Ce clivage entre les corps et les voix, paradoxalement, donne aux voix une corporalité inattendue. Au lieu d'être effacées par les personnages et leurs propos, elles prennent une dimension sonore autonome, devenant partie prenante dans une partition dont l'extension déborde largement le cadre de la musique proprement dite» (Ropars-Wuilleumier, en *L'Avant-Scène*, 1979, n° 225, 8).

Recuperar la capacidad de las palabras para sugerir mundos y provocar emociones. Tal y como hacían en los primeros tiempos de nuestra cultura los polifacéticos artistas que recorrían los caminos para ir de lugar en lugar contando historias. Aquellos hombres no se limitaban a relatarlas. Les ponían música, y baile, acompañándolas de la gestualidad y entonación más expresivas. Y en las historias que contaban reinaban las pasiones, el amor desesperado y la muerte. Las guerras y las venganzas estaban ya presentes. El contador de historias estaba ahí no sólo para entretener a un público muy necesitado de olvidar su día a día. También les informaba sobre lo que ocurría a su alrededor – o en lugares desconocidos y lejanos –, y les recordaba los sucesos de su historia colectiva para que éstos no cayesen en el olvido y se volviesen a repetir. Y les abría las puertas de la imaginación, de la posibilidad de vida de otros mundos distintos al suyo.

(La mort du jeune aviateur anglais)

«On devrait pouvoir faire un certain film. Un film d'insistances, de retours en arrière, de redéparts. Et puis l'abandonner. Et filmer aussi cet abandon. Mais on ne le fera pas, on le sait déjà. Jamais on ne le fera.

Pourquoi ne pas faire un film de ça qui est inconnu, inconnu encore?» (Duras, 1996d, 81).

El teatro francés del XX

Una visión panorámica para inscribir en ella a la dramaturga Marguerite Duras

«Ce qui caractérise la période que nous venons de parcourir, du début du siècle, avec les mouvements avantgardistes, à la fin des années vingt, qui sont celles du développement et de l’apogée du surréalisme (en faisant une place à part aux projets avortés et aux écrits d’Artaud qui s’étendent au-delà), c’est à la fois une plongée sans retenue dans l’intériorité et, par l’accomplir, une libération des formes qui ouvre la voie (que Strindberg déjà avait frayée) au théâtre contemporain. Le théâtre se dégage de plus en plus des anciens modèles dramaturgiques et, en partie sous l’influence, apparemment paradoxale, du cinéma, s’avance dans la voie d’une écriture spécifiquement scénique, qui cherche à échapper à l’empire exclusif du Verbe et dont la manifestation extrême se rencontre chez Artaud» (Danan, 1995, 253).

En los finales del siglo XIX el teatro ya había recibido una serie de golpes bastante contundentes contra sus elementos constituyentes y definitorios más característicos. Estos golpes, propinados por dramaturgos como Ibsen, Strindberg o Chejov, caían sobre el diálogo como elemento clave para la contraposición de ideas y el avance de la acción, al tiempo que horadaban el muro genérico, dando entrada en la escena a elementos propios de la narrativa.

Como muy detalladamente estudió Szondi (1994, 18), hasta el Renacimiento y tras la supresión del prólogo, coro y epílogo, el diálogo no adquirió la categoría de elemento exclusivo y definitorio del drama, fenómeno este paralelo al concepto de teatro como un retrato de la relación interpersonal. Las réplicas dramáticas dejan de dirigirse al espectador, como podía ocurrir antes, y éste debe asistir a la representación asumiendo su nula participación en la misma. Su papel queda restringido al de mero observador.

Este teatro que quiso subir al escenario las relaciones interpersonales, los conflictos entre seres humanos que contraponían sus ideas para finalmente llegar a una resolución de sus diferencias – pactada o inevitable –, debía situarse necesariamente en

un presente continuo representado sobre las tablas. Los diálogos se sucedían en un tiempo presente que aspiraba a llegar a un desenlace en el futuro.

Pero en el teatro de Ibsen, por ejemplo, asistimos al fracaso de cualquier tipo de relación entre los personajes, pues los seres que pueblan sus obras están o se sienten aislados del mundo, enajenados, y sin posibilidad por tanto de llegar a ningún tipo de comunicación con sus congéneres. Los personajes de Chejov conservan su capacidad para comunicarse con los otros, pero renuncian a ella, porque renuncian también al presente. El presente para ellos está ahí para evocar y recordar el pasado²⁰⁹. La temática claramente autobiográfica de las obras de Strindberg las convierte a su vez en un imperio del pasado sobre el canónico presente que debía ocupar los escenarios. El profesor Anxo Abuín (1997, 45-46) resumió las características comunes a las obras de Chejov, Ibsen y Strindberg: son dramas estáticos cuya acción se limita en gran parte a la rememoración por parte de los personajes de acontecimientos del ayer – y al choque que para éstos supone la confrontación entre sus ilusiones de juventud y su anodina realidad presente –.²¹⁰

Estas constantes evocaciones del pasado en las obras de estos tres dramaturgos – que, por otra parte, también dan entrada al elemento lírico en los textos dramáticos –, y la incapacidad o renuncia de sus personajes a la acción, suponen el más serio ataque a los cimientos del género teatral: el pasado sustituye al presente, el diálogo no es posible y, con él, tampoco la necesaria progresión hacia algún tipo de desenlace o resolución. Los enunciados líricos invaden al tiempo el escenario. La mezcla de géneros está servida. Aparecen el pasado propio de la épica, la textualidad lírica y la anulación de los elementos característicos del drama: acción y diálogo.²¹¹

²⁰⁹ «Todos ellos cavilan sobre sus propias vidas, se pierden en los recuerdos y se torturan analizando su tedio particular» (Szondi, 1994, 37).

²¹⁰ Brunel explica del siguiente modo el conflicto que siempre experimentan los personajes de Chejov : «Mais les métamorphoses espérées ne se produisent pas. Le temps les change sans doute, mais tout autrement. Sa lente usure accompagne une usure de leur vie et de leur être, une dégradation d'autant plus sournoise qu'ils n'en prennent conscience que lorsqu'elle est devenue irréversible» (Brunel, 1970, 46). Más adelante señala como estas obras minan la base misma de la definición de teatro : «La notion d'action fait d'ordinaire tellement corps avec celle de théâtre qu'on voit mal comment un dramaturge peut tenter d'adapter à la scène une thématique de l'inaction. De fait, le théâtre de Tchekhov a souvent été qualifié de "peu théâtral"» (Brunel, 1970, 59).

²¹¹ Este ataque comenzado a finales del XIX contra las tres unidades canónicas del drama ha seguido, según Bobes Naves, imparable hasta nuestros días: «Y es un hecho que el teatro no utiliza hoy el lenguaje como lo utilizaba, no adopta una actitud de seguridad en la construcción y presentación de sus unidades, duda de su propia capacidad para crear fábulas y personajes. A veces da la sensación de que el drama se organiza sin tema, sin personajes de relieve, de que no hay más tiempo que el de la representación, ni más espacio que el del escenario, y que toda la obra resulta una masa amorfa, sin definición posible» (Bobes Naves, 1997a, 333).

En los comienzos del siglo XX los movimientos de vanguardia, en su ataque contra toda forma tradicional de los géneros literarios y artísticos, buscan también el cambio en las formas teatrales. En 1913 Marinetti, principal ideólogo y portavoz del futurismo, denunciaba el “psicologismo” y la falta de acción que invadían el teatro, características que, como hemos visto, habían puesto en escena los más importantes dramaturgos del final del XIX:

«Tandis que le théâtre actuel exalte la vie intérieure, la méditation professorale, la bibliothèque, le musée, les luttres monotones de la conscience, les dissections stupides des sentiments, bref : cette chose et ce mot immondes : « psychologie », le Music-hall exalte l'action, l'héroïsme, la vie au grand air, l'adresse, l'autorité de l'instinct et de l'intuition» (Cfr. Danan, 1995, 204).

Sin embargo, uno de los principales y más poderosos movimientos de vanguardia – por sus influencias contemporáneas y posteriores –, el surrealismo, pone no sólo en la escena poética sino también en la dramática el mundo del sueño y de la interioridad del yo como principal protagonista. Xesús González Gómez en su importante estudio *Teatro e surrealismo* habla de este elemento característico del movimiento y de otros presentes en estos dramas:

«Discontinuidade da fábula organizada en seuencias parciais segundo a lóxica contradictoria do sono; personaxes non individualizados, sen psicoloxía racional, obedecendo só ás leis do desexo, colocando no mesmo plano o manifesto e o latente; comportamentos que testemuñan a ambivalencia do sono; linguaxe automática; diálogos feitos a base de asociacións libres; escenas xustapostas e non coordinadas; humor, ironía; presenza de imaxes máis ou menos arbitrarias; irrupción do marabilloso; teatro en certa medida máis vocal que escénico, máis provocador que dramático, máis espontáneo que premeditado» (González Gómez, 1999, 90).

Las obsesiones, las pesadillas, los deseos más ocultos y reprimidos, los recuerdos que atormentan o que se quisieran revivir. La verbalización de todos ellos antes que la acción escénica. En fin, el pasado conviviendo con el presente y ocupando el escenario.

Es indudable que la presencia del pasado sobre los escenarios es una vía de entrada a lo narrativo en los mismos. El profesor Anxo Abuín investigó

exhaustivamente este tema (Abuín, 1997), y recientemente Matthijs Engelberts publicó un estudio centrado en la presencia de elementos narrativos en las obras dramáticas de Samuel Beckett y de Marguerite Duras (Engelberts, 2001). En este estudio Engelberts hace un repaso de la convivencia entre lo narrativo y lo dramático en el teatro francés como introducción a los autores que analiza. En él explica como la narración escénica era común en la Edad Media, ya que la oralidad que caracterizó a este período literario hizo compartir los mismos contextos a relatos y representaciones. La narración comenzó a ser expulsada de la escena en Francia en el período preclásico. Más tarde el realismo evitó cualquier tipo de elemento narrativo, y esta situación duró hasta finales del XIX. Desde ahí y hasta la segunda mitad del XX su presencia no hizo más que aumentar, siendo la mezcla de elementos narrativos y dramáticos uno de los aspectos más característicos del teatro contemporáneo, como constata Engelberts:

«Un mélange qui n'est apparemment pas le fait du romantisme, même si le mélange des genres prônés par les romantiques n'est certainement pas étranger au développement du récit scénique au XXème siècle» (Engelberts, 2001, 365).

La tesis de J. Danan publicada en 1995 sobre la presencia y formas del monólogo interior en el teatro, *Le théâtre de la pensée*, abunda en este tema, pues los monólogos escénicos, y más si se nutren de la rememoración subjetiva de las vivencias del personaje que habla, son casi siempre un lugar de evocación del pasado.²¹²

Se fue, pues, perdiendo desde finales del XIX en el teatro – no sólo francés – uno de los principales elementos canónicos del género dramático: la acción que se desarrolla ante el espectador en un perpetuo presente escénico.

En el cambio de siglo se sitúa la figura de un dramaturgo que innovó de manera radical la escena, Alfred Jarry (1873–1907). Considerado precursor de dadaístas y surrealistas, obtuvo un escandaloso éxito con su obra *Ubu roi*, estrenada en 1896 en el “Théâtre de L'Oeuvre” de París. La obra fue concebida originalmente como un espectáculo de marionetas. El protagonista del drama, Ubu, es una caricatura grotesca de la codicia, cobardía y crueldad burguesas. Su lenguaje imita al de Rabelais y sus

²¹² «C'est ainsi que l'on peut observer, comme l'a montré Peter Szondi, une rupture d'avec le drame et “un passage au genre épique” chez les auteurs qui ont ouvert la scène à une “dramaturgie du moi” ou “de la subjectivité” et, en tout premier lieu, Maeterlinck et, plus encore, Strindberg» (Danan, 1995, 34).

acciones son una parodia del teatro heroico universal. En 1900 apareció *Ubu enchaîné*. Aquí el personaje se presentó convertido en esclavo y comportándose en ese papel con la misma brutalidad que cuando era monarca. Jarry rompe con el imperio de la mimesis en la concepción de los personajes y cosifica a éstos mediante una gran distorsión entre la interpretación actoral y los papeles que se representan. Para el dramaturgo el realismo debe abandonar la escena y la concepción de los personajes. Así lo explica Abirached:

«De hecho, Jarry no defiende solamente la primacía de la ficción frente al naturalismo, sino que, apoyándose en las mismas premisas que los poetas simbolistas, rehabilita en contra de los mismos el universo del escenario: al subrayar “la inutilidad del teatro en el teatro”, exalta la teatralidad en estado puro, despojada de los barnices sucesivos que se han ido acumulando para disimularla; lejos de desconfiar del fenómeno de la representación desea reencontrarlo tal como funcionaba en sí mismo primigeniamente, antes de que se contaminara de la novela, con sus consecuencias psicológicas y sociales, en el escenario europeo. [...] La primera consecuencia que se deduce de ello es que trata al personaje como una máscara autónoma, desembarazado de toda pretensión inmediatamente figurativa y exigiendo que su extrañeza radical se preserve en escena» (Abirached, 1994, 181–182).²¹³

En las primeras décadas del XX y compartiendo espacio con las vanguardias, aparece un hombre de teatro que va a ser una figura clave en la historia del género y del arte dramáticos: Antonin Artaud (1896–1948). Comenzó su carrera artística como poeta, primero simbolista y después surrealista, antes de dedicarse por completo a la interpretación y a la dirección escénicas. Si el teatro había conseguido, entre otras cosas, llevar la lírica a las tablas, gracias a la creciente presencia de lo subjetivo en ellas, y había hecho poesía con el lenguaje dramático, Artaud cree que también es hora de hacer una “poesía del espacio escénico” (Dejean, 1987, 62) y utilizar todos los elementos que este espacio tiene. La ambición de Artaud fue llegar al espectáculo total, que integrase la música, la luminotecnia, las posibilidades plásticas de decorados y atrezos, explotando al mismo tiempo la expresión corporal de los actores, que parecían tener su papel físico en escena limitado a la gestualidad facial, con la pronunciación de sus

²¹³ Xesús González Gómez traduce a la lengua gallega varios textos teóricos de Jarry. En *Doce argumentos sobre o teatro* Jarry reclama la existencia de un drama que no se someta a las exigencias del gran público: «¿Qué é unha obra de teatro? ¿Unha festa cívica? ¿Un descanso? De primeiras parece que unha obra de teatro sexa unha festa cívica, ao ser un espectáculo ofrecido aos cidadáns reunidos. Pero sinalamos que existen diversos públicos de teatro, ou cando menos dous: a asemblea do pequeno número de intelixentes e a do gran número. Para o gran número, as pezas do espectáculo (espectáculos de decorados, e ballets ou emocións visíbles ou accesíbles, Châtelet e Gaîté, Ambigu e Opéra-Comique) sonlle sobre todo lecer, se cadra un pouco lección de sentimentalidade e estética falsa» (González Gómez, 1999, 140).

réplicas o intervenciones. Para Artaud el teatro debe ser una experiencia vital, una prueba iniciática y propiciar la metamorfosis del espectador²¹⁴. Un hombre que siempre situó la vida muy por encima de la cultura, no es raro que se sintiese muy cerca de lo que reclamaba Marinetti, Edward Gordon Craig o Adolphe Appia, que ya habían proclamado en el mismo sentido la emancipación de un teatro que se libera de la literatura, y también demandase:

«Un spectacle total où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque et à la vie même ce qui, de tout temps, lui a appartenu» (Cfr. Dejean, 1987, 62).

Artaud, que reniega del logocentrismo en la escena, no descuida sin embargo el tratamiento de lo verbal – no olvidemos su primera vocación poética –. En los enunciados escénicos predominaba aún para él la vulgaridad del lenguaje coloquial, que habría que desterrar buscando otro tipo de lenguaje – redordemos que Jarry renegó también del realismo sobre las tablas -. Propuso a comienzos de siglo un cambio necesario en la verbalidad escénica. Así cita Danan las palabras del dramaturgo en relación con su concepto del personaje teatral, extraídas de la obra *Les Dix-huit secondes* (1924–1925):

«Les mots nécessaires lui manquent, ne répondent plus à son appel, il en est réduit à ne voir défiler en lui que des images, un surcroît d'images contradictoires et sans grand rapport les unes avec les autres» (Cfr. Danan, 1995, 244–245).

El lenguaje teatral del individuo escénico debe responder a la realidad del hombre contemporáneo, que ya no puede dominar las obsesiones que lo asaltan y cuya expresión verbal refleja más un flujo de imágenes contradictorias que enunciados completos y racionales. Las palabras sólo pueden salir de los personajes fragmentadas, muchas veces incoherentes, producto de esa corriente de evocaciones y sentimientos contrapuestos que viven en su interior.²¹⁵

²¹⁴ Dice Artaud en el primer manifiesto del “Théâtre Alfred Jarry”: «Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur scène» (cfr. Roubine, 1990, 154).

²¹⁵ Camille Dumoulié, en su artículo sobre el dramaturgo publicado en la revista “Problemata Literaria”, resalta la preocupación de Artaud por el divorcio entre lenguaje e individuo: «Ce qui sera le motif central de son œuvre, mais aussi, sur un mode pathétique et poétique, la question cruciale de la modernité : celle du sujet, de son manque à soi-même, de son rapport aliénant au langage» (Dumoulié, en *Problemata literaria*, n° 33, p. 738).

La influencia de Artaud es incuestionable en todo el teatro europeo posterior, especialmente en el francés, y sus teorías van a admitir lecturas muy diferentes. Cada dramaturgo o director escénico va a escoger de su mensaje aquellas propuestas que se adapten mejor a su sensibilidad estética. Así, directores tan distintos como Jean-Louis Barrault – del que hablaremos más adelante –, o Roger Blin, que puso en escena la primera representación de *En attendant Godot* en el año 1952, lo proclamaron como su maestro.

Según Corvin (1974, 5), los cincuenta años anteriores a la guerra de 1940 fueron el período de más renovación y búsquedas en el teatro, tanto en Francia como en Alemania y en Rusia. Las obras que se representarán a partir de ese momento van a tener una serie de características generales. Los dramaturgos dejan de articular sus textos alrededor de una acción y su desenvolvimiento; los escenarios también pierden su papel de lugar en el que desarrollar problemas morales o metafísicos. Las nuevas obras no hablan ya de las angustias de los hombres, las muestran sobre las tablas. El autor explica este fenómeno :

«Longtemps le théâtre a été considéré comme un lieu transparent où le langage et les situations laissaient filtrer une vérité supérieure, celle des caractères et des passions. Ce fut le théâtre psychologique. Depuis 1945–1950, au contraire, ce sont langage et les situations en tant que tels qui sont devenus objets de théâtre ; au lieu de les considérer comme révélateurs de la vie intérieure du personnage, ce sont langage et situations qui sont maintenant révélés, “exposés” ». [...] Cette immanence et ce refus d’un au-delà du donné constituent proprement la révolution du théâtre d’avant-garde. A un théâtre qui voulait se dépasser lui-même et atteindre un noyau dur qui serait l’essence d’un être, on substitue un théâtre sans perspective dont les limites sont celles mêmes des instruments qu’il possède : des gestes, des paroles, des mouvements» (Corvin, 1974, 12).

Esta nueva acción escénica puede ser básicamente poética, como en los casos de Jacques Audiberti, Georges Schehadé o Jean Vauthier, o más realista en Eugene Ionesco, Samuel Beckett o Arthur Adamov. Y sobre todo hay una línea general que todos ellos comparten: la literatura dramática que crean va a tener siempre en cuenta la representación²¹⁶. Todo el material escénico adquiere la categoría de elemento

²¹⁶ Roubine explica este nuevo protagonismo de la práctica escénica : «La grande nouveauté d’un XXème siècle qui, dans le domaine du théâtre, commence avec vingt ans d’avance, c’est que les théories élaborées par les intellectuels et les dramaturges vont, sinon disparaître, du moins s’effacer au profit de

primordial para cualquier autor que quiera escribir una pieza de teatro – la influencia de Artaud, Craig o Appia es evidente –. La puesta en escena y el público estarán siempre presentes en la redacción de la obra.²¹⁷

Otro elemento básico y general a todos los dramaturgos de la época es el rechazo de un lenguaje que pueda ser una mimesis de la realidad. El lenguaje escénico de la segunda mitad del siglo XX debe singularizarse, situarse más allá de las expresiones coloquiales y hechas, aunque en algunos casos las utilice para crear determinados efectos paródicos – pensemos en Ionesco –. El lenguaje comúnmente aprendido ha dejado de ser un medio seguro de comunicación, y si los dramaturgos lo utilizan no es más que para demostrar que se ha convertido en el vehículo del absurdo que rodea al ser humano. Autores como Boris Vian, Jean Tardieu, Romain Weingarten, Ionesco o Beckett ridiculizan el lenguaje, inventan un idioma grotesco hecho de lapsus y de aproximaciones, buscan romper toda comunicación e incluso darle la espalda al público. Los personajes pierden cualquier tipo de caracterización individual. Reina el absurdo en sus obras y la imagen que se da del hombre es desesperante, pues el vacío existencial lo llena todo. Para compensar este vacío están los sueños, que se nutren de metamorfosis. En este mundo del sueño, de los deseos, de lo irreal, tiempo y espacio son abolidos, pasado, presente y futuro se superponen porque reina la subjetividad. Aparecen imágenes autónomas como centro del espectáculo simplemente por su poder de sugestión, siguiendo la línea trazada por Artaud de una explotación consciente de todos los recursos de la escena. Se trata, por supuesto, también de impedir por todos los medios que el teatro transmita la realidad cotidiana – en un rechazo del ideal burgués de

celles des praticiens du théâtre. On invoquera Artaud ou Brecht. Ce sont incontestablement des intellectuels, des poètes, des écrivains. Mais ils ont aussi une relation directe avec le plateau. [...] Au fond, l'impérialisme théorique, l'ambition d'élaborer un modèle, ou au moins d'affirmer un idéal du théâtre, c'est du côté des metteurs en scène qu'on va les retrouver. Et les transformations les plus radicales que l'art de la scène va connaître, au XXème siècle, c'est à leurs réflexions, à leurs "recherches" qu'on les devra. Et "modèles" il y aura ! Le théâtre des années 1960, on vient de le dire, se voulait "brechtien". Celui des années 1970 se vaudra "artaudien" » (Roubine, 1990, 124-125).

²¹⁷ Bobes Naves nos habla del fenómeno de la desvalorización de lo textual en escena: «El escenógrafo inglés E. G. Craig (1872-1966), famoso renovador de la puesta en escena, mantiene en su obra *El arte del teatro* que "el teatro nada tiene que ver con el autor y la literatura", ya que el texto no es más que uno de los elementos de la representación y es necesario ampliar el lenguaje escénico, "exteriorizar la ansiedad, hacer hablar a los decorados, traducir la acción en términos visuales, proyectar las imágenes visibles del miedo, la pena, el remordimiento, la alienación, jugar con las palabras". Los ataques al texto se generalizan y traen como contrapartida una sobrevaloración de los sistemas de signos no lingüísticos. [...] No entramos en las causas del enfrentamiento entre el texto y la representación, sólo lo tendremos en cuenta como hecho: se produjo en la historia de la cultura occidental en el paso del siglo XIX al XX y se prolonga hasta mitad de siglo, aunque todavía deja sentir sus efectos y ha conmocionado radicalmente al teatro, tanto en la escritura como en la fase espectacular» (Bobes Naves, 1997b, 307-309).

la escena —, y para ello se ponen en funcionamiento todo tipo de recursos, como elementos metateatrales, juegos pirandelianos, cambios espacio-temporales y parodias que intentan vaciar al hombre de su humanidad.

Ante el debate general a todos ellos de la viabilidad del lenguaje como elemento fundamental del espectáculo escénico, se van a presentar dos actitudes. La primera confía en las posibilidades del lenguaje poético — musicalidad, ritmos — para provocar al espectador. Podemos ver esta opción en Vauthier, Schehadé o Tardieu. La segunda es una actitud de denuncia de la incapacidad del lenguaje para transmitir cualquier tipo de realidad. Esta segunda posición puede tener implicaciones sociales y políticas, como en el caso de Adamov y Jean Genet, o metafísicas en Beckett, Weingarten y Vian. En las obras de Ionesco confluyen todas ellas.

Entre los autores que se agrupan en esta segunda posición destacan sin lugar a dudas por su influencia posterior Ionesco y Beckett.

Dramaturgos que crean escuela a partir de mediados de siglo

Ionesco (1912–1994) estrena su primera obra teatral, *La cantatrice chauve*, en 1950, y ya en ella aparece el tema de la incapacidad de comunicación y el aislamiento de los seres humanos. El vacío cotidiano llena nuestra existencia, presidida por preguntas y respuestas mecánicas que no comunican ningún tipo de contenido, de vivencia o de sentimiento. El lenguaje es siempre un lugar común y se convierte en la víctima principal de sus ataques contra todo tipo de conformismo. Automatismos y repeticiones caracterizarán los diálogos de sus personajes que, inmersos en el mundo de las frases hechas, no conseguirán nunca llegar a comunicarse. Lo único que sucede en escena es la representación de inútiles ritos familiares y sociales. Sus protagonistas no consiguen escapar a la usura del tiempo ni a la muerte. Con *Rhinocéros* (1960) la pintura de la vida del hombre se hace más cruda y más política. Su protagonista es un ser atrapado por el conformismo en un régimen totalitario que convierte a los hombres en bestias. Con esta obra su autor constata y denuncia que el mal existe. Todas sus dramas transmiten la angustia ante lo trágico de la condición humana y denuncian que el mundo lleva en su interior los gérmenes de su propia destrucción: la falta de libertad

en el vacío de la incomunicación, la falta de amor y la prepotencia de los poderes establecidos.

La primera obra teatral de Beckett (1906–1989) fue *En attendant Godot*, estrenada en 1953. Si los personajes de Ionesco aún lo intentaban – sin ningún éxito –, los de Samuel Beckett ya tienen claro que no es posible evitar la muerte. Esta pesada realidad los imposibilita para cualquier tipo de acción²¹⁸, lo que conduce al sin sentido de la noción de tiempo. El tiempo en las obras de Beckett es una yuxtaposición de instantes puntuales, estáticos y sin pasado. La temporalidad es discontinua y exterior al personaje. Ayer y hoy son nociones vacías de contenido. El olvido y la repetición de palabras e ideas que muestran sus personajes no son más que signos de la destrucción que lleva consigo el paso del tiempo, así como la evidencia de que estos seres son incapaces de escapar de los lugares comunes, su único refugio ante la inanidad de la existencia. Sus monólogos frágiles y balbuceantes cuentan siempre la misma historia de la imposibilidad de escapar a la muerte. El lenguaje, igual que el individuo, sufre también una agonía previa en su camino hacia el inevitable final. Los seres escénicos o bien se abstienen de hablar o bien no consiguen entenderse cuando se comunican. Pero al mismo tiempo la actividad verbal representa para los personajes una última ilusión de vida, les permite vivir en el engaño pues, siempre que ellos hablen, la muerte aún no habrá hecho acto de presencia. La imposibilidad de acción da lugar también a que sus obras tengan siempre una estructura circular y se desarrollen en espacios cerrados que no permiten la escapatoria de los seres que allí habitan.

En las generaciones de dramaturgos contemporáneos y posteriores a Ionesco y Beckett se puede ver la continuación de las líneas temáticas fundamentales que los caracterizaron. Un camino parte de Beckett y tiene como tema central el cuestionamiento de la condición humana, a través de la puesta en escena de continuas e inútiles repeticiones y de un ambiente agobiante para los personajes. Otra línea nace en

²¹⁸ Según Corvin, la única posibilidad de acción que les queda a estos personajes es la de minimizarse durante el tiempo de espera de la muerte: « à partir de zéro va se construire une sous-existence : la position fœtale, l'immobilité recroquevillée, l'attente indéfinie, le silence sont les modes d'être les plus proches de l'existence pure et la seule protection contre les agressions de l'extérieur. [...] Aussi l'attitude des personnages n'est-elle pas de résignation en face de la mort ni d'angoisse, mais de conquête difficile d'un statut de mort » (Corvin, 1974, 59).

Ionesco y, aún compartiendo el mismo tema central que la anterior, lo escenifica dando entrada a la fantasía y al humor, a la desarticulación del lenguaje y de lo racional.²¹⁹

Serreau, en su obra del año 1966 *Histoire du Nouveau Théâtre*, cita a Marguerite Duras como una de las dramaturgas fuertemente influenciadas por la obra de Beckett. Veremos en el capítulo dedicado a su producción teatral como esta influencia sí se puede apreciar en sus primeras obras, pero también como nuestra autora va experimentando con nuevas y personales propuestas dramáticas. La misma estudiosa sitúa en un terreno alejado de las líneas puramente teatrales las piezas de Sartre y Albert Camus, que compartirían sin embargo con Beckett el tema de la preocupación por el significado del vivir del hombre:

«Mais Sartre aussi bien que Camus échappent à notre propos. Moralistes²²⁰ avant d'être dramaturges, ils ne voient dans le théâtre qu'un moyen efficace – mais non le principal à leurs yeux – de signifier leurs options philosophiques. A aucun moment, ils ne tentent d'en révolutionner la forme et les structures, versant avec insouciance leur vin nouveau dans les vieilles outres du théâtre traditionnel» (Serreau, 1981, 26).

Al tema de la preocupación existencial no se le puede atribuir un único padre en el terreno escénico – aunque Beckett apadrine a la mayoría de los dramaturgos -. La segunda guerra mundial y sus consecuencias marca la biografía y, directa o indirectamente, los textos dramáticos de los autores europeos del momento.

Robert Pinget (1919–1997) fue un claro representante de la línea trazada por Ionesco. Con sus obras mostró al espectador que estaba en el patio de butacas una realidad casi idéntica a la que éste veía en su día a día. Sus decorados fueron sumamente

²¹⁹ Serreau subraya la influencia en el teatro francés de la segunda mitad del XX, junto a la de Beckett e Ionesco, la de Kafka, la del cine de Chaplin y los hermanos Marx, y cita también el influjo de los espectáculos circenses en la importancia dada a los gestos y al movimiento escénico. La autora insiste en que a partir de Artaud se huye del psicologismo en teatro, del naturalismo, y se da entrada a lo onírico, al mito y a la poesía sobre las tablas (Serreau, 1981, 22). Teresa García Ruiz añade el interés de Craig y Stanislavski por la manera de trabajar del teatro oriental y su influencia en los escenógrafos posteriores, así como su decidido empeño pedagógico: «Esta atracción que, en arte, se manifiesta con fuerza a partir del Impresionismo, es fundamental a la hora de sistematizar el tipo de aprendizaje actoral. Stanislavski comenta la presencia de una compañía de acróbatas japoneses en su propia casa, que les permitió estudiar poses, gestos, con una disciplina férrea. [...] La pasión pedagógica se extendió por Europa. Lo hemos visto, sobre todo, en la experiencia de Stanislavski y Craig. Pero hubo más aportaciones y ninguna de ellas se realizaba en solitario» (García Ruiz, 2002, 278-279).

²²⁰ Duras define también a Sartre como moralista antes de como escritor en su entrevista de 1984 en el programa *Apostrophes*. La autora le reprocha que escriba para transmitir sus ideas y no como resultado de una necesidad vital.

realistas, igual que los personajes y sus situaciones. Pero, a medida que avanzaba la obra, toda esa realidad iba a ser negada sin remisión y sólo sobrevivirán en el escenario restos de verdad, como si de un rompecabezas no resuelto se tratase y los personajes quedasen siempre esperando un desenlace a sus problemas que nunca llegará. La conclusión común a todas las obras de este dramaturgo es que la realidad no es más que lo que nosotros queremos que sea, pues lo que vivimos está lleno de contradicciones.

Un elemento muy significativo de su concepción dramática— que lo empareja claramente con Marguerite Duras, como más adelante veremos — es la atención dada a la sonoridad de las palabras. Para él el teatro es básicamente una escenificación, una proyección de la voz.²²¹

Pero aún se puede advertir una tercera propuesta dramática que retoma el tema de la denuncia de la incapacidad del lenguaje como medio de comunicación auténtico entre los seres humanos para, después de mostrar esta incapacidad sobre el escenario, intentar crear un nuevo tipo de diálogo escénico que si posibilite el verdadero intercambio comunicativo. En esta línea trabajaron dos dramaturgas: Marguerite Duras y Nathalie Sarraute (veremos con detenimiento el caso de la primera en los siguientes capítulos de este estudio).

Nathalie Sarraute (1900–1999) tuvo una vocación tardía como dramaturga después de inscribirse como narradora en la corriente del Nouveau Roman. Su interés como creadora estuvo siempre en buscar todo aquello que motiva las palabras, el mundo de sensaciones que éstas tienen detrás y que muchas veces no son capaces por si mismas de transmitir. Creó para ello el concepto de “sous-conversation”, en el que se aglutina todo aquello que precede a la emisión de la palabra, que la subyace o acompaña. Como narradora intentó “relatar” todo este mundo interior de los personajes. Su escritura escénica consistirá en hacer decir absolutamente todo a los personajes, incluso aquello que en sus novelas pertenecía a lo no expresado, a lo prohibido — por lo que sus primeras propuestas escénicas suscitaron el escándalo —. La autora llega incluso a desdibujar a sus criaturas de ficción en beneficio de la interacción verbal que los

²²¹ Dice Pinget : «J’entends ce que j’écris. Je ne vois pas Mademoiselle Lorpailleur, Monsieur Songe. Je ne saurais pas les décrire. Mais je les entends parler. C’est mon oreille qui est attentive. C’est pourquoi je voulais marquer, à une certaine époque, la différence avec ce qu’on appelait dans le Nouveau Roman “L’école du regard”. Moi, c’est plutôt l’école de l’oreille... J’écris pour l’oreille. C’est pour cela aussi que j’ai écrit pour le théâtre et même pour la radio» (*Cfr.* Rykner, 1988, 85).

caracteriza. Su teatro, igual que el de Marguerite Duras, mide milimétricamente el tipo de pronunciación, de entonación, las respiraciones, los suspiros, las dudas, las manifestaciones no verbales. Hay en él también un protagonismo altamente significativo de los silencios, marcados en este caso por puntos suspensivos²²². Todos estos elementos se utilizan para traducir la carga emocional, la motivación profunda que hace emitir las palabras a los personajes.²²³

De nuevo Corvin nos resume la intención esencial de las propuestas dramáticas de Sarraute:

«Pour Nathalie Sarraute, le théâtre est fait pour “communiquer le ressenti” et il y parvient en se situant au niveau du “pré-dialogue”, seul capable de “rendre sensible, visible ce domaine des sensations pures que le langage pétrifie”. Ce prédialogue, c’est peut être l’échange de lieux communs (*Isma ou ce qui s’appelle rien*), de paroles vides (*Le silence*) ou neutres que les intonations orientent vers telle ou telle signification (*Le mensonge*). La vérité n’est pas une question de mots mais de ton ; la forme du discours fait son contenu et révèle les motivations profondes des êtres» (Corvin, 1974, 49–50).

Si Ionesco reducía las palabras a un “bavardage” absurdo para constatar la muerte del significado, estas dos dramaturgas les conceden a las palabras todas las significaciones posibles. Los significantes para ello se apoyan en el contexto en que aparecen, en los gestos de quienes los emiten, así como en su respiración o en los silencios que los acompañan. Lo que si es cierto es que ambas se unen a Ionesco en la constatación de la distancia existente – a veces abismal – entre el lenguaje y aquello que lo motiva.

²²² Boué apunta a las inmensas posibilidades connotativas de estos silencios : «Au sein même de cette indécibilité sémantique s’opère donc subrepticement un glissement du sens, qui conserve son caractère indéfini grâce à la multiplicité des directions qu’il peut emprunter» (Boué, 1997, 67).

²²³ Kowzan estudió estos elementos y justificó su valor como signos: « Las alternancias rítmicas, prosódicas o métricas pueden significar cambios de sentimientos o de humor. En tales casos, se trata de supersignos (signos compuestos de segundo o tercer grado), en los cuales las palabras, además de su función puramente semántica, tienen una función semiológica suplementaria en el plano de la fonología, la sintaxis, la prosodia» (Kowzan, 1969, 37).

A vueltas con el lenguaje

Ya sea la potencialidad de la poesía sobre la escena para mover de sus asientos al espectador, o la denuncia de la inutilidad del sistema verbal para la auténtica comunicación entre los seres humanos, lo cierto es que este nuevo lenguaje escénico está siempre ahí para demostrar la incapacidad del hombre de controlar su vida, de escapar a la soledad, de amar.²²⁴

Este continuo proceso de desintegración de los enunciados racionales sobre los escenarios ha venido acompañado necesariamente de una presencia cada vez más importante del silencio. Arnaud Rykner elaboró una tesis sobre este tema en el año 1994 que dos años después fue publicada bajo el título de *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. En este libro su autor constata la escasez de trabajos dedicados a la presencia y función del silencio en los textos dramáticos. Sólo la crítica anglosajona abordó puntualmente este asunto, pero desde la perspectiva de que el silencio en el teatro es un contenido que funciona de la misma forma que la palabra, reforzándola o sustituyéndola. Rykner se propone evidenciar otra funcionalidad de estos olvidados silencios dramáticos:

«Or, nous verrons que la fonction “historique” du silence a été à l'inverse, tout au moins de façon plus essentielle pour nous, d'ébranler le mécanisme trop bien huilé du dialogue dramatique, et du coup d'ouvrir la scène à l'appréhension d'autres forces, rebelles à toutes formes de “communication” » (Rykner, 1996, 8).

Según Rykner, fue en el siglo XVII cuando se impuso en Francia como canon de estética teatral una “dramaturgie du verbe qui marginalise le silence” (1996, 11), y que pesó como una auténtica losa sobre todo el posterior teatro francés. Hay que esperar a la aparición de Diderot como dramaturgo para que el silencio vuelva a tener un papel decisivo en los escenarios. El filósofo francés cuestiona seriamente las relaciones entre lenguaje y pensamiento. Diderot pensaba que, si bien las palabras se subordinan y dependen de los procesos racionales, no son sin embargo necesariamente capaces de transmitirnos las sensaciones, las experiencias puramente vitales y sensibles. Así cree

²²⁴ Anne Ubersfeld ya señaló en su día el fenómeno de que las palabras no suponen necesariamente una comunicación segura entre los individuos (Ubersfeld, 1993, 30).

que el lenguaje es un artificio de la razón y esto lo separa al mismo tiempo de la naturaleza; las palabras nos dicen lo que piensan los hombres en cuanto que reflexionan, no lo que sienten o lo que viven fuera de la elaboración racional.²²⁵

Más tarde el naturalismo y el simbolismo van a subrayar la importancia de los mutismos escénicos como mensajes pertinentes que los diálogos tradicionales no son capaces de transmitir:

«Entouré par le silence ordinaire du réel zolien, ou par le silence extraordinaire de l'univers maeterlinckien, le personnage est de toute façon livré au silence. S'il parle c'est sans espoir de réponse, car les conditions d'une réponse efficace ne sont plus réunies. Sa parole fait resonner le vide qui l'entoure. Il est irrémédiablement privé de son statut d' "entre-parleur". S'il parle, c'est n'est plus à quelqu'un, tout juste à quelque chose – comme, plus tard, chez Duras, où les protagonistes ne parviennent jamais à se rejoindre qu'en s'adressant à un troisième terme absent (fantasme ou souvenir, le plus souvent)» (Rykner, 1996, 332).

Para Rykner la dramaturgia del siglo XX se caracteriza, entre otras cosas, por la proliferación del silencio sobre la escena, silencio que puede revestir valores y funciones muy diferentes.²²⁶

Los personajes teatrales del muy reciente siglo pasado pierden las palabras, pero a cambio recuperan la autenticidad de unos seres a quienes esas palabras ya no les sirven para relacionarse entre ellos. Cuando el diálogo era un verdadero intercambio interpersonal – antes de que Chejov, Ibsen o Strindberg lo delataran como inviable –, la palabra les “servía” a los personajes dramáticos para avanzar en sus relaciones. Desde que este diálogo es imposible, el silencio, los silencios, lo han sustituido como signo que bajo un único significante puede recubrir variados significados que es preciso analizar en cada obra dramática. Al devorar al diálogo, elemento constituyente del

²²⁵ «Diderot réduit finalement la parole à une juxtaposition d'univers verbaux indépendants, entre lesquels n'existent que de fausses passerelles, sources de quiproquos et de malentendus. Il jette si bien le soupçon sur le langage qu'il devient à la limite impossible de parler. La conversation se voit quasiment privée de toute efficacité relationnelle. [...] Nous ne sommes pas loin, remarquons-le, de la problématique qui sera celle du théâtre de Tchekhov: chacun parle une langue qui lui est propre, condamné au ressassement du monologue, coupé de l'autre et de soi-même par une parole qui, unissant apparemment les individus, les isole en fait à tout jamais et dessine l'espace d'un silence irrémédiable» (Rykner, 1996, 182–183).

²²⁶ « Sans remonter jusqu'à Tchekhov et sans nous contenter de l'œuvre de Beckett, il n'est qu'à citer les noms de Duras, Sarraute, Pinter, Handke, Strauss... pour s'en convaincre. Le silence est désormais un élément familier du paysage théâtral contemporain, voire le fondement d'une multiplicité de dramaturgies, tant françaises qu'étrangères » (Rykner, 1996,7).

género teatral, se convierte también el silencio en una vía de entrada al hibridismo genérico.²²⁷

En esta misma vía de desintegración de los enunciados dramáticos investiga Sanda Golopentia. En sus estudios analiza un proceso imparable y progresivo de exploración de una nueva acción verbal en el teatro francés del siglo XX :

« Face à un sujet se vivant comme fragmenté, voire éclaté, le langage ne pouvait continuer à être perçu comme un instrument efficace et précis » (Golopentia, 1996, 39).

El individuo racional y que domina su propia vida ha desaparecido de los escenarios, y con él un lenguaje que refleje cada una de sus intenciones, que sirva para comunicar a los demás sus ideas o sentimientos. En este teatro no es posible la comunicación a través de la palabra, del *logos*. En Beckett este fenómeno se concreta en la renuncia a hablar de sus personajes, así como en sus fallos de lenguaje. Fernando Arrabal utiliza para denunciar también la incapacidad de comunicación de los seres lugares comunes o frases hechas ya inservibles. Como bien indica Golopentia, los personajes de Nathalie Sarraute :

« Refont leur capacité de parler en dénonçant ou simplement en décryptant devant nous les tropismes venimeux que nous nous résignons trop souvent à subir en tant que présuppositions fatales dans nos rencontres parlées quotidiennes » (Golopentia, 1996, 41).

Los diálogos llegan a convertirse en la única acción escénica sobre las tablas y, sin embargo, han perdido las entidades unívocas de sus enunciadore. Al tiempo se han vuelto diálogos de sordos plagados de conocimientos implícitos difíciles en ocasiones de descifrar para el receptor. Lo que las palabras designan no es tampoco ya importante, sino lo que denotan. Ryngaert cita las conclusiones de Anne Ubersfeld sobre este nuevo lenguaje dramático:

« Anne Ubersfeld parle, à ce sujet, de “dialogue troué”, plus troué en tout cas que l’échange théâtral ordinaire. Tout le pari que fait cette écriture est de protéger l’implicite qui préside aux échanges

²²⁷ « Le silence devient en fait le moteur d’une “épïcisation” du théâtre. Car loin de s’être contenté de subir ou d’accompagner le glissement du dramatique à l’épique, que Szondi a été le premier à analyser, il l’a en grande partie provoqué. Agissant comme un ver au cœur du fruit, il a commencé par se nourrir du fonctionnement du dialogue pour finir par en bloquer les mécanismes et, ce faisant, faire implorer le drame lui-même » (Rykner, 1996, 332–333).

entre les personnages en ménageant une quantité suffisante d'informations ou de repères pour que le lecteur n'en soit pas définitivement exclu» (Ryngaert, 1993, 112).

Dejean abunda en la idea de que este lenguaje escénico desconcertante es la consecuencia lógica de la aparición del concepto dramático del hombre como un ser imprevisible, fragmentado. No es posible un análisis psicológico de este nuevo individuo, como comenzaron a esbozar los autores de finales del XIX, porque sus actos ya no responden a motivaciones concretas, a un “carácter” determinado. Ya no hay héroes :

«L'auteur traditionnel se trouvait, disent les novateurs, dans la situation d'un Dieu qui décide du destin de ses personnages, qui crée les situations, préjuge des décisions. Or, la réalité absurde du monde est tout autre» (Dejean, 1987, 64).

Abirached resume magníficamente la trayectoria creativa de estos individuos de ficción en la escena teatral del siglo XX:

«De hecho, desde Jarry a Yeats, y desde Strindberg a Pirandello, se denuncia unánimemente el procedimiento consistente en suponer una armonía racional entre el hombre y el universo, en atribuir a la realidad la lógica que el entendimiento introduce en él y en conceder al entendimiento el poder sobre las cosas que pretende arrogarse. Contra el mundo, entregado al absurdo u ordenado por un sentido oculto, pero en ambos casos inaccesible al conocimiento por la vía de la razón, el yo emplea armas falaces: dispersado a los cuatro vientos por el tiempo destructor o buscando su unidad matándose a sí mismo, se miente en ambos casos, al persistir en definirse como el centro del universo y en aferrarse a las falsas certitudes de este antropocentrismo. Resulta entonces imposible tomar en serio las normas psicológicas y sociales, creer en los modelos de la tribu, refugiarse tras las construcciones de la cultura. Y también fundar sobre estos presupuestos la estructura dramática y el ejercicio del teatro» (Abirached, 1994, 232).

El personaje dramático desintegrado habla un nuevo lenguaje escénico también fragmentado que, sin embargo, tiene unas posibilidades casi infinitas de comunicación. Renacidas de la cenizas de los lugares comunes – evidenciados magistralmente por Ionesco –, las palabras adoptan un status de virginidad en relación a sus significados tradicionales. Acompañadas de los silencios, que establecen un ritmo escénico mucho más pausado que permite oírlas, ponderarlas, escuchar su particular acústica, estas palabras se hacen más grandes e incluso pueden convertirse en gritos. La desarticulación de las palabras también puede testimoniar el fracaso, la incomunicación,

o negar y reemplazar la acción dramática que vemos sobre el escenario. Veremos este fenómeno repetidamente en la dramaturgia de Marguerite Duras.

En paralelo con esta distinta explotación de las posibilidades del lenguaje, se constata en la escena francesa de la segunda mitad del XX que la acción verbal ha sustituido en gran medida a la física – a veces completamente, como en el caso de *Oh les beaux jours* de S. Beckett –.²²⁸

En esta nueva y poderosa acción verbal, que prácticamente ha desbancado a la corporal sobre los escenarios, el tema reinante es el del sentimiento de incomunicación y la cercanía inevitable de la muerte. No obstante la nueva dimensión trágica en la dramaturgia de este momento no va a ser el insoslayable hecho de no poder escapar a la muerte, sino la incapacidad del hombre contemporáneo para poder vivir:

Aún siendo la muerte inevitable, muy difícil de vivir la vida y casi imposible la comunicación con los otros, Marguerite Duras no dejó de protestar contra todo esto vital y literariamente. La recuperación del pasado que nos recuerda quien somos, a quien merece la pena amar y contra quien hay que luchar es una constante en sus obras. En sus propuestas dramáticas reina la palabra como restauradora o evocadora de este pasado, pero también como intento de acercarse a los que amamos e intentar comprendernos. Por otra parte se denuncia que las palabras sirven muchas veces más para disfrazar verdades que para decirlas; de ahí el papel del silencio, que muestra como los individuos ya no controlan su lenguaje porque tampoco controlan ya sus vidas.

Siendo singular este teatro en el que las palabras pronunciadas por los actores y sus (im)pertinentes silencios son prácticamente la única acción dramática – recordemos aquí la abundancia de monólogos en la escena francesa y europea de los años setenta y ochenta, propiciada por la economía de su puesta en escena (Ryngaert, 1993, 75) -, en una época marcada también por la influencia de Artaud y los defensores del teatro como

²²⁸ «Il se peut que la forme théâtrale de la pièce à héros et action non-verbale (alternant avec ou stimulé par une action verbale) ait été épuisée – dans sa ritualité et son idéologie sous-jacentes – dès la fin du XIXème siècle. La pièce bien faite, le théâtre de boulevard en auraient représenté les réalisations posthumes. Face à cette fin de paradigme, le logodrame amorce explicitement une forme nouvelle, avec des perspectives de croissance et de développement et, à l'horizon, une mythologie philosophique du logos» (Golopentia, 1996,39).

espectáculo total²²⁹, no fue sin embargo Marguerite Duras la única en su momento, como acabamos de ver, en instaurar un teatro en el que reina la palabra.

La representación

Dada la importante faceta de Marguerite Duras como directora escénica, quisiéramos ahora proporcionar unos breves apuntes sobre las tendencias en la dirección y representación teatral que circularon por el panorama escénico del siglo XX, y como se concretaron en el caso de Francia.

En el ámbito de la representación escénica y para las necesidades técnicas que precisaba el espectáculo total de Artaud, la mayor parte de las innovaciones aparecieron antes de la segunda guerra mundial. El escenario móvil, el decorado tubular, los planos arquitectónicos y la utilización de imágenes filmadas entran a formar parte de la representación, y salen de ella los telones, las rampas, los decorados pintados o los cuadros escénicos, elementos característicos hasta el momento del teatro. Erwin Piscator, V. Emílievich Meyerhold, Craig o Appia ya promovieron todas estas novedades entre la segunda y la tercera década del siglo.

En cuanto a la utilización de todos estos nuevos recursos, se pudo observar en el teatro francés dos posicionamientos diferentes. De una parte estaban los seguidores de Artaud, para quienes los recursos específicos de la escena primaban sobre la “literatura” dramática. Entre estos destaca Roger Planchon; para él la dirección teatral es dirección de actores y creación de imágenes, no una mera escenificación de un texto. De otra parte estaban los de Copeau (1879-1949), quien consideraba que el texto es lo único que hay que resaltar sobre el escenario. Cofundador de *La Nouvelle Revue Française* y creador del teatro “Le Vieux-Colombier”, mantuvo una estrecha amistad con Craig y Appia y fue también uno de los principales directores de escena de la “Comédie Française”. Según Roubine, para Copeau la puesta en escena debe ser:

²²⁹ «El escenocentrismo es dominante, desde el naturalismo hasta las más recientes tendencias, entre los hombres de teatro (actores, directores, escenógrafos...) de nuestro siglo. En la práctica teatral su afianzamiento es paralelo al proceso de afirmación del director (“metteur en scène”) como figura hegemónica del arte teatral, proceso que se inicia con los Meiningen (1874-1890) y, más tarde, con Antoine (1859-1943) y Stanislavsky (1863-1938), se consolida en las vanguardias anti-naturalistas y llega hasta nuestros días» (García Barrientos, 1991, 32-33).

«Une confrontation directe et épurée entre les trois instances cardinales de la représentation : le texte, le metteur en scène, les acteurs. La scène n'est jamais que l'espace aménagé de cette confrontation» (Roubine, 1990, 128).

Primacía del texto no significó para Coupeau una simplificación de la puesta en escena, sino todo lo contrario. Así lo explica Serreau:

«Jacques Coupeau porte au naturalisme des coups plus sérieux. De 1913 à 1924 son influence est déterminante. Inspiré au départ par les théoriciens Gordon Craig et Adolphe Appia – qui prônent une poétique de la scène –, Coupeau impose dans son théâtre-laboratoire du Vieux-Colombier un style théâtral : sobriété, goût du beau, dépouillement ; une architecture scénique neuve : la scène ouverte sur le public (en réaction contre scène à l'italienne) ; enfin une “École du comédien” d'où sont issus les plus grandes metteurs en scène de l'entre-deux-guerres : Charles Dullin et Louis Jouvet. Ceux-ci, avec Georges Pitoëff et Gaston Baty, forment le célèbre Cartel des théâtres d'avant-garde dont les efforts – si richement divers soient-ils – tendent tous à rethéâtraliser le théâtre, à l'affirmer, en particulier en rapport au cinéma naissant, comme un art spécifique» (Serreau, 1981, 14).

Independientemente de este debate sobre los estilos de representación dramática, de nuevo hai un elemento común a todas las propuestas escénicas, vengan de donde vengan: El autor teatral espera ahora una actitud crítica por parte del espectador, su participación en lo que ocurre o se dice sobre las tablas.²³⁰

Bertolt Brecht (1898–1956) ha sido uno de los que más ha teorizado sobre el tema de las relaciones entre público y espectáculo, pero en un sentido muy diferente a los de su época, pues promovió un distanciamiento entre lo representado sobre el escenario y sus virtuales espectadores, en beneficio de un potente interés didáctico. Para él la emoción eliminaba en el espectador su capacidad de análisis de lo sucedido sobre las tablas y por este motivo los elementos trágicos están reducidos lo más posible en sus obras. Este dramaturgo elaboró piezas épicas radicales, espectáculos montados como cuadros escénicos sucesivos, yuxtapuestos, de los que no parte un punto de vista único ni unificador²³¹. Le parecía primordial despertar la actitud intelectual del espectador,

²³⁰ « Précisément, cette notion de rapports entre le public et le spectacle semble être le commun dénominateur des recherches les plus divergentes des metteurs en scène actuels, qu'ils se nomment Vilar, Planchon, Bourseiller ou Poliéri » (Corvin, 1974, 101).

²³¹ Ryngaert describe la dramaturgia de la década de los ochenta en Francia como un conjunto de textos marcados por la libertad narrativa, por su mezcla de épica y drama, por los juegos con el espacio y el tiempo. En este conjunto la fábula de las piezas no es importante, pero sí el papel de los receptores. Para

situado éste tanto ante un suceso dramático como ante una escena de la vida cotidiana. La reflexión antes que la emoción, la conciencia de lo que ocurre antes que la identificación sensible, la razón y no el sentimiento son los principios que deben guiar tanto al público en la sala como al actor en escena. Todo ello producirá su llamado “efecto distanciamiento” que estará al servicio de la demostración de una tesis. Roubine lo explica así:

«La *forme épique* préconisé par Brecht, ce sera d’abord une autre manière de montrer le réel, de mettre en pièces les apparences. Elle mobilise le sens critique des spectateurs. Elle les incite à découvrir par eux-mêmes une vérité plus complexe que celle à laquelle ils adhéraient en entrant au théâtre. [...] Elle mettra au point des procédures qui permettent de casser l’illusion théâtrale, de ramener le spectateur à la conscience de soi et au sentiment que ce qui lui est donné à voir n’est pas la réalité, ni même une copie parfaite, mais une “représentation”, une image insolite, problématique et dépourvue de “naturel” puisqu’elle avoue sa nature théâtrale» (Roubine, 1990, 137-139).

Esta misma necesidad de distanciamiento lo llevó en su momento a renovar hasta en el más mínimo detalle los elementos de la puesta en escena. También teorizó sobre la formación de los actores. Proclamó la inutilidad de que el intérprete buscase encarnar un determinado carácter, porque de esa manera no sería posible mostrar las contradicciones que se aprecian en el comportamiento de los individuos de la vida real. Sus propuestas influenciaron a jóvenes directores, como Planchon en el caso de Francia.

232

el crítico la mayor parte de las características citadas son deudoras de Brecht, pero sin que ninguna de ellas implique necesariamente un posicionamiento ideológico de dramaturgo y obra: «Il est cependant frappant de constater que des modes d’écriture empruntées à la tradition brechtienne sont réutilisées hors de tout contexte politique et que le récit en fragments, typique d’une façon de concevoir la réalité a été repris sans que des intentions idéologiques y soient perceptibles» (Ryngaert, 1993, 80).

²³² José García Templado expone así lo que él ve de ilusorio en las propuestas teatrales de Brecht: «Hemos anotado en el párrafo anterior la oposición que P. Guiraud señala ante la comprensión y la emoción. En realidad, son dos modos fundamentales de realización semiótica. [...] Constituyen dos grandes modos de significación que caracterizan a las ciencias y a las artes y que oponen relativamente el signo lógico y denotativo, propio del razonamiento científico, al signo expresivo y connotativo, propio de la manifestación artística. Desde cierto punto de vista, Brecht andaba errado con su teoría del “distanciamiento”, ya que estaba fundiendo los dos planos, científico y artístico sin ser consecuente con la especificidad del signo que manejaba. [...] En su intento de proporcionar al espectador un verdadero conocimiento intelectual, Brecht quiere borrar la eficacia emocional de la representación, pero el efecto “V” no es suficiente para transformar en objeto científico el sujeto artístico. No puede evitar que, a pesar de su constante preocupación por evidenciar la ficción de la representación, su lenguaje escénico invada el terreno de la semiótica connotativa de la que no debe salir» (García Templado, 1978, 12-13). Berenguer analiza el profundo cambio que suponen para el trabajo actoral las tesis de Brecht: «El actor del teatro brechtiano ha perdido la inocencia, no contempla la entraña de su personaje con todo su ser, sino con el instrumento de su inteligencia. Por ello sus miembros, su voz y sus gestos son el resultado de un proceso intelectual que codifica el fracaso de lo espontáneo en la pasión que consagró el teatro

También Artaud había considerado excesivo el papel tradicional del actor en el teatro. El intérprete debía evidenciar que sus sentimientos no se confunden con los del personaje, abandonar su papel protagonista e integrarse en la representación como un elemento más de la misma, igual que los decorados, la música o las luces. Xavier Fábregas resume este proceso:

«El teatro procura sacudirse las cadenas de la literatura. El actor es cada vez menos una garganta para transformarse, más, en un cuerpo» (Fábregas, en Aslan, 79, 17).²³³

Entre los directores teatrales que ocupan un lugar más destacado en la escena francesa de la época, y especialmente por su influencia en la dramaturgia de Marguerite Duras, queremos destacar los nombres de Jean-Louis Barrault y Jean Vilar.²³⁴

J.-L. Barrault (1910–1994), discípulo de Charles Dullin y seguidor de Bourseiller y Poliéri, consideraba que en la puesta en escena de los textos dramáticos debía predominar el sentido estético. Barrault renegó del teatro político:

«La generación de posguerra (1945) tendrá siempre el honor de haber sido la que creó, a imitación de los países germánicos y soviéticos, una actividad social del teatro, permitiendo así el surgimiento de un público nuevo. Fue un aporte indiscutible a la vida teatral.

Sin embargo, todas las cosas, aun las mejores, tienen sus inconvenientes. Sólo después de 1945 se infiltró realmente el virus político en la profesión teatral.

Los hombres de teatro, hasta entonces, estaban apegados a esa independencia libertaria que, en general, reclama todo artista. Después, no sólo se infiltraron en el mundo del teatro banderas

tradicional. En él se desataba esta pasión y el actor era poseído por el símbolo, la palabra, la sonoridad o la vida interior de su personaje. [...] El actor se entregaba al atributo dominante del personaje, y lo recreaba según su más o menos amplia gama de matices gestuales y fónicos. Era la edad de oro de la inocencia» (Berenguer, 1991, 75).

²³³ Citemos en la línea artaudiana los montajes del Living Theatre. Este grupo teatral estadounidense, fundado al inicio de los cincuenta por Julian Beck y Judith Malina, sirvió de modelo a lo largo de los setenta a trabajos teatrales fundados en la experiencia colectiva y la expresión corporal de los actores. Sus espectáculos se basaban en la fuerza encantatoria del gesto y del grito – una estética similar exhibieron Bread and Puppet -. El texto dramático es aquí secundario frente a la improvisación y la espontaneidad, ningún actor tiene protagonismo, sólo el colectivo de la “troupe”.

²³⁴ A la mayoría ya hemos intentado presentarlos en las notas de este capítulo. Para ello seguimos las referencias hechas por Aslan (1979), Bablet (1975), Balazard (1989), Blancpain (1984), Boisdeffre (1968), Bonnefoy (1977 y 1980), Bradby (1990), Brunel (1997), Corvin (1974 y 1995), Dejean (1987), Deshoulières (1989), Gautier (1972), Odot (1985), Roubine (1990), Rykner (1988), Ryngaert (1993), Sarrazac (1981), Serreau (1966) y Szondi (1994).

determinadas de partidos políticos, sino de un modo más general, fuera de toda política definida, se emplearon los métodos de las campañas electorales» (Barrault, 1969, 83).

J.-L. Barrault puso en escena en el año 1943 *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, y poco después *Phèdre* de Racine y *Antoine et Cléopâtre*. Anteriormente, entre 1935 y 1937 había montado *Autour d'une mère*, *Numance* ou *La faim*, buscando provocar al espectador con una mímica actoral caracterizada por los gestos violentos o poco realistas.²³⁵

Su búsqueda como director escénico fue siempre la comunión entre escenario y patio de butacas. Siguiendo los dictados del espectáculo total de Artaud, Barrault emplea en sus montajes todos los elementos escenográficos posibles – música, gestualidad forzada, imágenes filmadas, luminotecnia –. Pero del mismo modo trabajó la potencialidad de la expresión verbal. La plasticidad de las palabras, su capacidad de evocación poética, de “encantamiento” del espectador, crea sobre las tablas un mundo presidido por la poesía al que el público se siente transportado.

A lo largo de su amplia trayectoria artística montó textos dramáticos de autores tan diversos como Calderón, Ionesco, Esquilo, Rabelais, Anouilh, Vauthier, Schehadé, François Billeldoux o Beckett. Como director del Théâtre de France entre los años 1959–1968 le dio la alternativa teatral y un enorme espaldarazo a autores y escenógrafos como Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Maurice Béjart o Roger Blin. Su esposa, la actriz Madeleine Renaud, protagonizó las principales obras de Marguerite Duras (*Des journées entières dans les arbres*, *L'Eden Cinéma*, *Savannah Bay*).²³⁶

Jean Vilar (1913–1971) buscó siempre a través de sus montajes resaltar el contenido moral de los textos dramáticos. Por este motivo, en un primer momento de su trayectoria artística, Vilar rehuye la puesta en escena y devuelve al texto su primacía – siguiendo la línea trazada por Copeau –. En 1945 monta *La danza de la muerte* de Strindberg y *Asesinato en la catedral* de T.S. Eliot. La tragedia fue su género preferido,

²³⁵ Barrault recoge de Bourseiller la provocación al espectador y la huida del realismo escénico. Bourseiller había comulgado con las doctrinas surrealistas, expresionistas e incluso con las propuestas brechtianas. El ejemplo de Jacques Poliéri también convenció a Barrault de la necesidad de introducir la ciencia y la técnica en las artes escénicas.

²³⁶ Recordemos que Madeleine Renaud estrenó y protagonizó *Oh les beaux jours* de Beckett y que con su composición de Winnie demostró lo que en ella admiraría Duras: su inmensa capacidad de plegarse a las órdenes del director escénico: «La personne et le jeu (admirable d'ailleurs, et qui fit l'admiration et de Blin et de Beckett) de Madeleine Renaud y sont sans doute pour quelque chose; transparence, raffinement, lisibilité parfaite du visage et des gestes, maîtrise de la diction, de la voix qui s'éraïlle et se reprend juste aux points voulus, c'est mieux qu'un numéro acrobatique : une perfection contrôlée» (Serreau, 1981, 113).

por su interés en los mensajes éticos a los que ésta sirvió tradicionalmente de vehículo. Fundador del Festival de Avignon (1947), dirigió también el Théâtre National Populaire, desde donde dio su nueva visión de los clásicos (*Le Cid*, *L'Avare* – dirigido y protagonizado por él – , *Ruy Blas*...) e incorporó a la escena francesa a autores como Bertol Brecht. El reinado del texto sobre la escena llevó a Vilar a pedirles a sus actores una casi total inmovilidad sobre las tablas, una interpretación en la que se economizaban todos los recursos interpretativos. En este teatro el silencio adquiere por tanto un enorme valor expresivo. Este estilo interpretativo se combina con las aportaciones realizadas por Stanislavski. Jean Vilar ha sido uno de los escenógrafos que más ha influido en la escritura dramática de Marguerite Duras. La redacción casi desnuda y austera, la teatralidad de la voz y la importancia de la recitación, características todas ellas del teatro clásico, están presentes de manera definitoria en el teatro de nuestra autora.

El teatro de Marguerite Duras

«Grâce à Lagrolet, Marguerite Duras découvre aussi le théâtre: la scène remplace alors l'écran, et devient un engouement. Elle passe désormais au théâtre au moins deux soirs par semaine, écoutant avec ferveur le répertoire classique à la Comédie-Française et particulièrement Racine qui restera son véritable maître. Elle découvre Antonin Artaud, metteur en scène dans les *Ceci*, et voit débiter Jean-Louis Barrault dans son premier spectacle intitulé *Autour d'une mère* au théâtre de l'Atelier, [...]. Se noue alors une amitié indéfectible entre Marguerite et lui qui se traduira bien plus tard par un compagnonnage fructueux. Elle admire le groupe Octobre, assiste religieusement aux mises en scène de Louis Jouvet et de Charles Dullin, mais sa passion des planches culmine quand elle découvre Ludmilla et Georges Pitoëff: grâce aux tarifs étudiants du théâtre des Mathurins, elle peut voir et revoir *Roméo et Juliette*, entendre Claudel, Ibsen et Pirandello. Elle racontera comment il lui arrivait d'aller soir après soir dans ce théâtre et attendre que la salle fût vide pour se lever et partir en titubant tant les mots continuaient à la hanter. Le couple Pitoëff la fascinait²³⁷. Un bouleversement physique et mental s'opéra à leur contact. Là s'ancra le désir qu'un jour les mots qu'elle écrirait seraient prononcés sur une scène de théâtre» (Adler, 1998, 120).

Espectadora casi compulsiva de teatro en su juventud, su entrada en la escritura teatral no fue sin embargo por propia iniciativa. El director Claude Martin le pide que elabore una adaptación teatral de su novela – básicamente dialogada – *Le Square*.²³⁸

Desde esta primera obra dramática por encargo hasta la última que escribe y dirige – *La Musica Deuxième* (1985) – Marguerite Duras no deja de evolucionar en sus textos teatrales hasta el punto de introducir en ellos toda clase de rupturas con respecto a lo canónico en el género.

²³⁷ « Un des secrets de Georges Pitoëff était de poétiser tout ce qu'il touchait et de savoir avec presque rien féeriser le plus pauvre des décors et le plus minable des costumes. Cocteau a dit de lui qu'il apporta au théâtre quelque chose de fébrile, d'égaré en ce monde et de terrible comme le rythme d'un cœur qui bat. Quelques cubes, deux rideaux gris, trois projecteurs suscitaient l'émotion. Les Pitoëff furent les premiers à supprimer le rideau en scène, il faut d'abord remonter jusqu'à l'inspiration première de l'auteur, avait coutume d'expliquer Pitoëff; il faut savoir pénétrer ses intentions, entrer dans son univers. Une fois cette sorce découverte, le metteur en scène peut s'emparer de la totalité naturellement. Marguerite saura plus tard, se remémorer la leçon. Épurer le texte des scories, atteindre à son essence même pour aller droit au corps du spectateur, c'est ce qu'elle ne cessera de tenter sur les planches des théâtres à travers l'Europe » (Adler, 1998, 121). Pitoëff monta en France Shakespeare, découvrit au public français Chejov, Pirandello, Gorki, O'Neill, Claudel, Cocteau et Anouilh.

²³⁸ « Le théâtre, pourtant, elle n'y avait "jamais pensé" avant que Claude Martin ne lui demande de transformer en pièce son roman *Le Square* » (Blot-Labarrère, 1992, 241).

Del teatro clásico que amó como espectadora quedarán no obstante en todas sus obras dramáticas importantes rasgos. Las obras clásicas – especialmente las tragedias – eran una interrogación sobre el hombre y la existencia. Este mismo tema navega a través de toda la producción teatral de Marguerite Duras. También está presente en ella de manera continua la importancia concedida a la dicción y a la teatralidad de la voz, y la veneración al texto de partida creado por el autor.²³⁹

El teatro de Duras es un espectáculo escenográfico que se concentra casi en exclusiva en resaltar ante el público un texto, aunque esto le lleve a ignorar los restantes componentes de las representación – en una postura muy alejada de las propuestas de Artaud, al que le unirá sin embargo el rechazo a la presencia del lenguaje coloquial sobre la escena –. Blot-Labarrère lo explica del siguiente modo:

«Marguerite Duras aborde donc le genre théâtral pour le changer: “Je trouvais que c’était mal foutu, le théâtre. Pourquoi tant de gens s’y ennuiant? On n’entend pas au théâtre. On subit la gesticulation théâtrale, on ne ressent jamais l’écriture, d’où elle vient”. Il lui faut abolir les lois conventionnelles de la mise en scène dont elle dit qu’elle ne l’intéresse pas pour faire un autre théâtre, le théâtre de la voix. Ainsi dans *Savannah Bay* où tout est parlé sans être joué, où “l’on en passe totalement par le langage”, car “tandis que le langage a lieu, qu’y a-t-il à jouer?” Elle s’achemine vers une célébration du texte: immobilité des comédiens, peu ou pas de gestes et une diction lente²⁴⁰. Le drame entier se concentre dans l’énonciation de la parole» (Blot-Labarrère, 1992, 244).

El texto, la escritura del autor, es el centro del espectáculo teatral para Marguerite Duras. La puesta en escena para ella consiste esencialmente en procurar un espacio para mejor oír la palabra. Para que ésta sea la protagonista se le elimina a la escenificación cualquier elemento que distraiga su escucha. Como en el cine, se trata de ver lo menos posible para escuchar mejor.²⁴¹

²³⁹ Hemos visto en el capítulo anterior a directores teatrales como Copeau y Vilar que representaron magistralmente estas propuestas. Copeau defendió la idea de que el texto del autor debe ser lo único que protagonice la escena – el mismo propósito seguido por Pitoëff –, y Vilar llevó a sus actores hacia la economía interpretativa en cuanto a gestualidad y expresión corporal para concentrarlos en las motivaciones del texto – siguiendo a Stanislavski – y en la dicción del mismo.

²⁴⁰ Recordemos que autores como Tardieu o Sarraute defendían que los significados de las palabras están más en su entonación que comprendidos en sus significantes. En este sentido promulgaban también una ruptura con la figuración escénica convencional.

²⁴¹ « La révolution est proche de celle qu’opère Duras au cinéma. A l’écran, elle appauvrit volontairement l’image au profit du mot. A la scène, elle fait passer l’image et le mouvement au deuxième plan et restitue au langage un éclat tout intérieur » (Jost, 1998a, 66).

La puesta en escena de los textos supone una palabra con capacidades performativas²⁴² que variarán según los receptores. El mismo texto puede dar lugar a imágenes mentales diferentes en cada individuo del público. Marguerite Duras dirigió en el año 1984 una lectura pública de fragmentos de sus obras en el “Théâtre du Rond-Point”. Este espectáculo, que fue una auténtica veneración al texto literario, se quedó para la autora en su modelo ideal de representación escénica. La mimesis de la realidad, la figuración y los elementos espectaculares como integrantes tradicionales del drama representado se convirtieron en convenciones absolutamente prescindibles para ella.

Hemos visto como la autora reescribe sus propios textos muchas veces sin que esto suponga un cambio de género – *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* –, al tiempo que evolucionaba hasta la redacción de obras intergenéricas – *India Song* –.²⁴³ Incluso consideró el guión cinematográfico como uno más entre los géneros literarios posibles, en un momento en el que éste se veía como un semiproducto del espectáculo cinematográfico y subsidiario de él. El reconocimiento de la creación literaria en la actividad del guionista tardaría en llegar. Y aún fue más allá. Rompió la distinción entre género literario y arte. El espectáculo cinematográfico y el teatral estaban reconocidos como artes, por su faceta visual, expositiva y pública. Marguerite Duras les suprime estas características a la obras de su autoría. En el cine la banda sonora – el texto – desmiente las imágenes o éstas se convierten en una pantalla en negro. En algunas de sus obras pensadas también para el teatro se indica taxativamente que las representaciones deben excluir toda actuación y limitarse a la lectura del texto. En *Les yeux bleus cheveux noirs* y en *La maladie de la mort*, por ejemplo, se especifica que, al lado de los actores que leen el texto sobre el escenario, habrá otros que representan a los personajes, pero a los que se les ha negado la voz. Engelberts ve en estos recursos una huída de toda frontera genérica:

²⁴² Seguimos aquí el concepto de *performance* elaborado por Paul Zumthor: «C’est un savoir qui implique et commande une présence et une conduite, un *Dasein* comportant des coordonnées spatio-temporelles et physio-psychiques concrètes, un ordre de valeurs incarné dans un corps vivant» (Zumthor, 1990, 33). Las palabras de Duras adquieren cuerpo y presencia física sobre el escenario.

²⁴³ Matthijs Engelberts en su obra *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras* cataloga y data de manera exhaustiva los diversos tipos de adaptaciones que sufrieron todos los títulos de Beckett y Duras : de la narración al teatro, de la narración al cine, del teatro al cine, y del cine a la narración. En esta catalogación también distingue una serie de textos intergenéricos que poseen algún tipo de indicación para su puesta en escena teatral o en la pantalla. En este grupo están *Détruire dit-elle*, *India Song*, *La Maladie de la mort*, *Aurélia Paris*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *L’Homme atlantique*, *L’Amant de la Chine du Nord* (Engelberts, 2001, 376–383).

«Chez elle on assiste au contraire à la suppression des frontières du genre dramatique et du genre narratif. Cette fusion ne se réalise pas seulement grâce à l'introduction du narrateur sur scène : chez Duras, adaptations, textes intergénériques et romans à dominante dialoguée foisonnent. De plus, la fusion durassienne n'est pas uniquement générique, et donc littéraire ; elle est aussi esthétique en ce que Marguerite Duras mélange également la littérature et l'art du spectacle, arts qui par contre ne convergent pas dans l'œuvre de Beckett» (Engelberts, 2001, 363).

En las artes espectaculares que aborda, la escritora elimina todo elemento escenográfico o sensorial que distraiga al receptor de la escucha del texto. El arte se ha despojado de sus adornos y se ha concentrado en la creación literaria. Marguerite Duras no se somete a ningún canon estético o genérico, sólo se somete a sus propios textos y luchará siempre por conseguir un dominio total sobre los mismos – como hizo con las obras cinematográficas que partían de sus escritos –. En el teatro esta tarea parece también difícil.²⁴⁴

Blot-Labarrère cita las contundentes palabras de Duras al respecto y analiza los porqués de su postura:

« “Le théâtre doit se traiter comme un corps étranger. Fait. Fabriqué du dehors. En dehors de soi. Il n'y a pas cette proximité entre le texte et soi. C'est du livre que je suis le plus proche (M.D.)”. On le voit, le théâtre non plus ne se hausse pas jusqu'à la place qu'elle réserve à l'écrit, c'est-à-dire au texte en soi. L'étymologie du mot *théâtre* fait du *drama*, de l'action, sa racine. Il suppose toujours une représentation. Celle-ci est inscrite dans sa nature même et exige son existence. Or, l'obligation d'une mise en scène est perçue par M.D. comme une contrainte. Elle y est frustrée d'elle-même. Elle met en mouvement des événements dont elle n'est plus le seul maître et perd ainsi son autonomie. Après sa première pièce directement écrite pour le théâtre, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, elle a conscience de ce fait: “Un romancier, vous savez, qui écrit pour le théâtre, n'a pas l'impression de parler pour lui. [...] L'auteur n'a pas la parole ici. Il n'a que la parole qu'il a déléguée aux comédiens. C'est ça la différence énorme entre la littérature et le théâtre” – et renforce la réflexion présente au moment du *Camion* : “Dans la représentation théâtrale ou cinématographique, qui parle? Je ne crois pas que ce soit l'auteur. C'est le metteur en scène et le comédien [...] Ils appréhendent le texte, le traduisent. Ou bien l'auteur le reconnaît, ou bien c'est l'épouvante”(*Outside*, p.173). Comme l'écran, la scène disperse et appauvrit le texte. La matière de l'écrit, même si on parvient à la préserver, se dégrade. Elle est privée de la lecture intime qui lui donne son naturel prolongement. Il y a déperdition de substance. Le langage alors n'atteint plus, dans

²⁴⁴ Maestro señala las múltiples posibilidades de interpretación de sentidos que presenta cualquier texto dramático: «En el drama, el proceso semiótico de significación no se identifica con un modo particular de enunciación, cuyo resultado puede ser el soliloquio, el monólogo, el diálogo, etc., sino con las diferentes posibilidades de creación de sentido que adquiere, en el Texto Literario y en el Texto Espectacular, cada uno de los signos que se actualizan en la lectura o se realizan en la representación» (Maestro 1996a, 178).

celui qui l'écoute, la part de secret en lui enfouie, auquel il se destine en première instance: " Il y a une sorte de passage à l'acte du texte qui l'use et le vieillit" (*Outside*, p.172)» (Blot-Labarrère, 1992, 241–244).

Lo que antes estaba en el libro no puede llevarse en estado puro al teatro. En este “viaje” se pierde tradicionalmente el dominio del autor sobre su propio texto, como bien estudia Sanda Golopentia.²⁴⁵

En este camino del texto al espectáculo las palabras originalmente escritas van a pasar por sucesivos procesos. Van a ser adaptadas y moduladas por el director escénico, por los actores, hasta crear un nuevo texto – lo que Golopentia denomina el “continuum sémiologique” creado a través de los ensayos (Golopentia, 1996, 3) –, que es el de la representación física en un teatro. El público y la crítica de ese espectáculo lo recibirán y propagarán de distintos modos. En este último proceso de recepción influirá también el paso del tiempo, los distintos espacios geográficos y culturales en los que se represente la obra y sus diversos directores.²⁴⁶

Engelberts (2001) ha estudiado en profundidad el tratamiento de la adaptación genérica en Marguerite Duras y en Samuel Beckett. En el caso de la autora que nos ocupa resalta la indiferencia genérica de sus textos – característica que aparece de manera progresiva en su obra, como ya hemos visto –. Sus obras narrativas evolucionaron hacia el vacío de la acción, la pérdida de lo superfluo y la sobriedad, en una trama concentrada en el espacio y en el tiempo. No obstante esta concentración de elementos estructurales en sus novelas llevó en paralelo una proliferación de los diálogos en las mismas. El predominio de los diálogos en estilo directo en estas obras propició la adaptación de muchas de ellas a la pantalla o a la escena teatral Pero al

²⁴⁵ « Il me semble, justement, que c'est par cette tendance à la *dépossession pragmatique* de tous ceux qui en sont les agents partiels et successifs, que nous pouvons aborder le plus directement ce qui fait l'unicité d'une pièce de théâtre. [...] Toute structure narrative présuppose l'unification et la densification des faits narrés selon des schémas implicites ou explicites [...] Par contre, toute structure dialogique présuppose la pluralité irréductible des attitudes et des actions verbales ou non-verbales qui en composent les interactions successives » (Golopentia, 1996, 5). Ubersfeld explicó la doble naturaleza del sistema de enunciación teatral, caracterizado por la presencia de dos emisores que conviven en el mismo mensaje: el emisor-autor el emisor-personaje. Segre describe la complejidad del proceso comunicativo en el teatro. A un primero ‘yo emisor’ hay que sumarle el de los distintos narradores personajes, lo narrado por éstos, las respuestas de los otros personajes y la presencia de un espectador-receptor (Segre, 1984, 16).

²⁴⁶ García Barrientos habla de la representación dramática como el reino de la intersubjetividad «Pero si, de un lado, el teatro en cuanto representación in-mediata es el imperio de la objetividad, de otro, en cuanto “actuación”, es el imperio d la intersubjetividad. La obra de teatro no es un objeto, sino una experiencia vivida por las dos clases de sujetos que intervienen en ella y la constituyen, actores y espectadores» (García Barrientos, 2003, 208).

tiempo que la autora profundizaba en su escritura escénica ésta se veía cada vez más inundada de elementos narrativos. A diferencia de Beckett, que según Engelberts presenta una tendencia a introducir el monólogo en sus textos teatrales, Marguerite Duras sitúa al diálogo como centro de sus obras, pero modificándolo con respecto a las réplicas dramáticas canónicas del género.²⁴⁷

Como veremos a lo largo de este capítulo, muchos de sus diálogos son auténticos relatos a dos voces. En ellos no existe intercambio de información entre emisor y receptor, ni las modificaciones sobre la marcha que requiere una conversación convencional. Los supuestos dialogantes, en realidad, rememoran juntos episodios de su pasado en común, en un intento fallido por revivirlo.

Estos personajes, en muchas ocasiones, tampoco presentan una individualidad convencional²⁴⁸. Ya en sus obras narrativas aparecían voces polifónicas que podían englobar a varios seres – *L'Amour*, *India Song*, *Aurélia Steiner* –. En la dramaturgia de Marguerite Duras también vamos a encontrar un concepto particular del personaje escénico. Admite sobre las tablas peculiares desdoblamientos en más de un actor o en voces en off. Sus réplicas y sus relatos escénicos parecen en ocasiones responder a las vivencias o conocimientos de personalidades distintas – *Savannah Bay*, *L'Eden Cinéma*, *Les eaux et forêts* –.

Por lo tanto los diálogos dramáticos de la autora que nos ocupa no se identifican con un esquema conversacional, ni los participantes en ellos son personajes claramente individualizados. Las réplicas adoptan la función y forma de los relatos y quienes los enuncian no pretenden representar una mimesis de la realidad.

La narración es pues quien protagoniza la escena, y no sólo a través de las voces de los actores. Las didascalías que aparecen en los textos editados van perdiendo para la escritora su función de indicación escénica para convertirse en auténticos pasajes narrativos, en los que la voz autorial da información sobre el mundo interior de los personajes o sobre las relaciones de éstos con otros salidos de su misma pluma.²⁴⁹

²⁴⁷ « L'interpénétration du roman et du théâtre, déjà si prononcée chez Duras quand on considère le phénomène du texte adapté ou intergénérique, se prolongue donc chez elle sur le plan formel par un recours plus intensif à la représentation dramatique de l'action par le dialogue des personnages » (Engelberts, 2001, 258).

²⁴⁸ La pérdida de la caracterización individual de los personajes dramáticos ya está en el llamado “Teatro del absurdo”, como hemos visto en el capítulo anterior.

²⁴⁹ Las acotaciones de las obras dramáticas de Duras huyen de lo que, para Edgar Ceballos, es normativo en este tipo de textos: «Para lograr por parte de sus actores un entendimiento perfecto y una interpretación exacta, el autor intercalará en el texto de su diálogo las indicaciones de movimiento necesario que se conocen por acotaciones. En éstas deberán ser explícitas sin extensión, concisas sin

La voluntad de la escritora de no renunciar a hacer oír su voz autorial resulta palpable. El género dramático es el ámbito en el que más se pierde o difumina esta palabra del escritor – que debe, necesariamente, dejarse contaminar por las “voces” de directores, actores y público, así como por la de los elementos escenográficos –.²⁵⁰

Sin embargo Marguerite Duras se queda en el teatro por las enormes posibilidades que éste tiene también para hacer oír mejor su escritura. El recinto de la sala donde se escenifican sus obras le proporciona a éstas la inmediatez, la cercanía, la fuerza de la presencia física de los actores que nunca tendrán los libros. Gilles Costaz lo describe:

«Au théâtre, les responsables de votre émotion, ou de votre désagrément, se tiennent là, devant vous, en vie. Une relation s’installe entre eux et vous, elle est inévitable, un va-et-vient comme au travers et au-delà de la pièce, un échange sans ambages, direct, qui peut être tout à fait terrifiant» (Costaz, *L’Arc*, 1990, 65).

La solución pasa por reducir hasta lo posible todo elemento que no sea el propio texto. Lo físico, lo corporal, la plasticidad desaparecen. Apenas ocurre nada sobre el escenario, la acción está reducida a los diálogos de los personajes. A éstos hablar es lo único que les queda – como a los seres de Chejov –. Han vivido ya lo fundamental para ellos de sus biografías. La pasión amorosa – *Agatha* –, o política – *Un homme est venu me voir* –, y sólo les queda intentar recuperarla gracias a su enunciación. O simplemente

oscuridad y funcionales, absteniéndose de darles carácter literario o comentar en ellas la acción o el diálogo; recurrirá a ellas sólo para guiar al director, actor y escenógrafo hacia la realización de su obra. Mientras menor sea el número de acotaciones más simplificada se verá la tarea de los intérpretes; hay que evitar el exceso en la escasez como en la demasía y atenerse a lo necesario, que es la verdad misma del teatro» (Ceballos, 1998, 234-235). Frente a esta concepción de los textos dramáticos, Golopentia expone su teoría de que en nuestra época éstos ya no se escriben únicamente como base para una puesta en escena, sino también como obras de lectura: «Il faut dire cependant qu’à la différence des scénarios de film, des modes d’emploi ou des recettes de cuisine, les textes dramatiques sont devenus – pour la plupart – un objet de consommation littéraire bien installé dans la conscience sémiologique des lecteurs d’aujourd’hui [...] De ce point de vue, et à la différence du film, on peut dire que l’opposition entre une lecture marquée (littéraire) et une lecture non-marquée (opératoire) du théâtre est en train de se neutraliser» (Golopentia, 1994, 21).

²⁵⁰ « Michel Vinaver ne dit apparemment rien d’autre pour justifier, après avoir publié deux romans, le choix exclusif du théâtre : “l’écriture théâtrale, c’était la permission de se passer d’un point de vue” » (Danan, 1995, 31). Para el estudio del punto de vista en la obra dramática resultan esclarecedoras las palabras de García Barrientos: «Estudiar la visión o el punto de vista en el teatro significa, ante todo, restituir tal categoría al universo estético del que fue tomada para, en sentido figurado, aplicarla a la narrativa; es decir, devolverla al dominio de las artes visuales, sea la pintura, el teatro o el cine, por ejemplo. Importa distinguir ahora dos clases de punto de vista en el teatro: el *escénico*, que viene determinado por la representación, y el *dramático*, que viene impuesto desde el universo representado. Parece claro que el primero, y genuinamente teatral, el punto de vista escénico, es el más directamente relacionable con el sentido literal de la “visión”» (García Barrientos, 2004, 113-114). Duras, dedicándose a la dirección teatral, quiso aunar el control sobre estos dos puntos de vista.

hablar para salir de la desesperación y del dolor – *La Musica* –. Hablar también para dejar constancia del pasado – L’Eden Cinéma –. Este pasado acabará por protagonizar los textos dramáticos de Marguerite Duras destruyendo con su presencia los elementos canónicos del género. La acción desaparece y se reduce a diálogos, los diálogos se convierten en relatos escénicos de las vivencias anteriores. O en enunciados líricos que importan más por los silencios que los secuencian y por la dificultad para emitirlos que experimentan los personajes que por el significado léxico y denotativo de las palabras que se escuchan²⁵¹. Y la imperiosa necesidad de la autora por mantener el dominio sobre sus creaciones se traducirá en obras marcadamente metaliterarias y metateatrales. Contaminación genérica²⁵² y metaliteratura. En esta dirección viajará la obra teatral de Marguerite Duras.

«Le centre de ce théâtre, la seule vérité, c’est un chant poétique. Le texte est l’action et aussi le lieu scénique. Duras c’est Racine: la passion impossible. [...] De même que le langage existe tout autant derrière les mots que dans les mots, l’enjeu de la scène se situe dans l’injouable, dans la non-représentation» (Costaz, L’Arc, 1990, 66).

Publicaciones de obras dramáticas de Marguerite Duras

*En 1959 Gallimard publica *Les viaducs de la Seine-et-Oise*.

*En 1965 se publica en Gallimard *Théâtre I (Les eaux et forêts, Le Square, La Musica)*.

*En 1968 en Cahiers du Théâtre National Populaire se publica *L’Amante anglaise*.

²⁵¹ El profesor Fernando Cabo recuerda que ya los románticos, por ejemplo, buscaban un lenguaje no denotativo, no dependiente de la realidad racional: «La nostalgia de un lenguaje no diferencial, esto es, no basado en la sustitución, en la servidumbre siempre deficiente e ilusoria respecto a la realidad. Esta añoranza del lenguaje original es una de las claves de la reflexión poética desde el romanticismo y se hace presente en la manera de una nueva formulación del mito del lenguaje primitivo, que recorre el pensamiento occidental, y antes los griegos, hasta Derrida, pasando por Benjamin o Heidegger» (Cabo, 1994, 195).

²⁵² Duras también comparte con los románticos la intención de aunar géneros a través del drama. Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo en su estudio sobre los géneros literarios lo explican: «Los románticos reservaron para la poesía dramática el más alto lugar entre las artes. La representación teatral podía alcanzar la más perfecta síntesis de los géneros, aunando lo lírico y lo épico. Según Hegel, el género tuvo su origen “en la necesidad que tenemos de contemplar las acciones y relaciones de la vida humana ante nuestros ojos por personajes que expresan esta acción por su discurso”» (García Berrio, H. Calvo, 1992, 199).

*En diciembre de 1968 se publica *Théâtre II* (Suzanna Andler, *Des journées entières dans les arbres*, *Yes, peut-être*, *Le shaga*, *Un homme est venu me voir*).

*En diciembre de 1973 se publica en Gallimard *India Song* (Texte, théâtre, film).

*En 1977 en Mercure de France se publica *L'Eden Cinéma*.

*En 1981 se publica *Agatha* en Éditions de Minuit.

*En una primera edición de 1982, y en otra revisada y aumentada de 1983, se publica en Minuit *Savannah Bay*.

*En 1984 se publica *Théâtre III* (Les papiers d'Aspern, *La bête dans la jungle*, *La danse de mort*).

*En 1985 *La musica deuxième* en Gallimard.

*En 1985 se publica en Gallimard *La mouette de Tchekhov*.

*En 1991 Gallimard publica *Le théâtre de l'Amante anglaise*.

*En 1999 Gallimard publica *Théâtre IV* (Véra Baxter, *L'Eden Cinéma*, *Le théâtre de l'amante anglaise*, *Home*, *La mouette de Tchekhov*).

Obras dramáticas de su autoría dirigidas por Marguerite Duras

*1968 *Yes, peut-être, Le Shaga*.

*1976 *Les eaux et forêts*.

*1983 *Savannah Bay*.

*1985 *La Musica deuxième*.

Obras con indicaciones expresas para su representación teatral

**Les yeux bleus cheveux noirs*.

**La maladie de la mort*.

Adaptaciones de obras dramáticas de otros autores

La adaptación ha sido una constante en la escritura de Marguerite Duras. Sus textos narrativos con predominio del diálogo dieron lugar a películas o dramas

escénicos. En algunos de ellos se evidenciará su origen narrativo. Cuando la autora ha versionado sus propios obras ha procurado conservar lo básico de la intriga y la mayor parte de los personajes, pero también ha hecho cambios sustanciales en la visión de algunos temas. La versión teatral de *Des journées entières dans les arbres* – once años posterior a la novela – presenta un nuevo punto de vista sobre el personaje de Marcelle, la amante del hijo más querido de la anciana madre que vuelve de las colonias. La joven ya no es una tonta de vida disipada, sino una mujer plenamente consciente de sus limitaciones y de la realidad que le rodea.

Salvo este tipo de variantes temáticas, los textos resultantes de adaptaciones tienen en común la característica anteriormente citada y su simplificación con respecto a las primeras versiones – además de los mínimos cambios que precisa la mudanza genérica –. Corine Odot explica estas recurrencias:

«Marguerite Duras aime reprendre, parfois sous des titres différents, et toujours sous des formes différentes, certaines histoires qu'elle a écrites. Il ne s'agit pas pour Marguerite Duras de pratiquer par plaisir d'inutiles exercices de style, sa démarche se rapprocherait plutôt du plaisir de la relecture d'œuvres que l'on a aimées. Chaque fois qu'elle récrit une histoire, elle lui donne un éclairage nouveau qui va toujours dans le même sens d'une plus grande simplicité, d'une plus grande évidence, d'où un théâtre de plus en plus dépouillé, ascétique dans ses images et ses personnages dont l'intériorité n'est plus transmise que par d'imperceptibles variations de gestes et des regards» (Odot, 1985, 98–99).

Si la revisión de sus propios textos ha sido tarea frecuente para la autora, la de aquellos que pertenecían a otros autores se ha limitado al ámbito teatral y en la mayor parte de las ocasiones por encargo de directores escénicos. Su experiencia y éxito como guionista de cine y televisión, su capacidad de trasladarse como escritora de un género a otro y, como no, su entrega vital a cuanta nueva actividad creativa se le proponía, influyeron también notablemente en su faceta de adaptadora escénica. No vamos a realizar aquí un estudio exhaustivo de estos trabajos, porque la obra de los autores originales no es nuestro objeto de atención, pero sí queremos citarlos, y pedir disculpas a quien nos lee por la escasez en las informaciones presentadas sobre las puestas en escena resultantes. Sobre algunas abundan las referencias, sobre otras fue difícil encontrar algo más que la fecha de su estreno. No hemos tenido acceso a muchos datos sobre este tipo de representaciones, y la mayoría de los estudios sobre la autora o el teatro francés de la época los omiten, exceptuando a Adler (1998), Engelberts (2001) y Rykner (1988).

Textos adaptados :

Les papiers d'Aspern, 1961.

En febrero de 1961 Marguerite Duras adapta con Robert Antelme esta obra de Henry James y Michael Redgrave, que fue puesta en escena en el “Théâtre des Mathurins” por Raymond Rouleau. Fue el director quien le encargó a la escritora la adaptación.²⁵³

El texto se publica en su obra *Théâtre III*.

Miracle en Alabama, 1961.

En septiembre de 1961 se representa en el teatro Hébertot la adaptación que Duras y Gerard Jarlot realizan de esta obra de William Gibson. La puesta en escena corrió a cargo de François Maistre. No conocemos edición del texto de Duras y Jarlot.

La bête dans la jungle, 1962.

En septiembre de 1962 Marguerite Duras adapta con James Lord esta obra de Henry James²⁵⁴. Un mes después se pondría en escena dirigida – e interpretada – por Jean Leuvrais.

²⁵³ « Jean-Jacques Gautier cependant juge que Duras a fait de l'antithéâtre et que, par l'intervention abusive de l'écrivain, la pièce sombre dans une obscurité sentimentale qui ressemble à une grille de mots croisés sans solution » (Adler, 1998, 374). Hemos de notar que la crítica de Gautier que reproduce Adler señala la tendencia de Duras de evidenciar su voz autorial en toda obra que acometa, independientemente del género al que pertenezca.

²⁵⁴ El trabajo realizado con *Les papiers d'Aspern* había obtenido un considerable éxito y otros directores la reclamaron. « Mais le succès va au succès. Marguerite acquiert vite la réputation de savoir clarifier un texte, de trouver les répliques et de donner un rythme à un récit – on se l'arrache donc. James Lord, mécontent du travail qu'il vient d'achever sur l'adaptation d'une nouvelle de James *The Beast in the Jungle*, lui demande son aide. Elle accepte. Elle coupe, élague et transforme cette nouvelle elliptique en un poème tragique du mysticisme amoureux. Au travail technique d'écriture, elle ajoute, en reconstruisant la mécanique du récit, un rythme et une intensité. “Ce qui me relie à Henry James ? La patience, peut-être, qui est toujours de l'impatience mise en patience”, dit-elle dans *Le ravissement de la parole*. L'adaptation est jouée en septembre 1962 à l'Athénée par Loleh Bellon et Jean Leuvrais dans une mise en scène de ce dernier. Le succès, là aussi, lui est attribué et la presse considère la pièce comme sa pièce.

La obra se reestrena en abril de 1981 en el “Théâtre Gérard Philipe” de Saint-Denis, dirigida por Alfredo Arias, e interpretada por Delphine Seyrig y Sami Frey. El texto aparece también publicado en *Théâtre III*.

La danse de mort, 1970.

El 21 de febrero de 1970 se estrena en el “Théâtre de Chaillot” su adaptación de esta obra de Strinberg, con una puesta en escena de Claude Regy. El texto se publica en *Théâtre III*.

Home, 1972.

En febrero de 1972 el “Centre Dramatique de Lausanne” estrena la adaptación realizada por Duras de esta obra de David Storey.²⁵⁵

En Francia se representará por vez primera el 26 de enero de 1973 en la sala “Espace Cardin”, dirigida por Claude Regy. En esta ocasión se representó conjuntamente con *Isma* de Sarraute. Con carácter póstumo se publica en *Théâtre IV*.

La mouette de Tchekhov, 1985.

El texto adaptado por Duras se publica primero en 1985 en Gallimard con el título citado y después en 1999 en *Théâtre IV*. No tenemos datos sobre posibles escenificaciones de esta adaptación.

Tomoko Nakayama estudió las variantes de la adaptación hecha por la autora con respecto al texto original:

«Dans *La Mouette*, texte français de Marguerite Duras, nous pouvons trouver beaucoup de coupures et de réécritures. [...] D’abord, Duras a changé la toile de fond de la pièce. Les décors trop

“Du théâtre admirablement servi par Marguerite Duras, du théâtre de l’allusion, ravagé par l’attente, dévoré en beauté par sa propre fragilité”, écrit Pierre Marny, alors qu’Elsa Triolet loue la qualité et la fidélité de l’adaptation. Seul Jean-Jacques Gautier, de nouveau, ronchonne : “Si le théâtre persiste dans cette voie sans issue, dans cette impasse du verbalisme et du chatouillis cérébral, je dis aux auteurs, aux acteurs, aux directeurs de théâtre qu’ils n’auront que ce qu’ils méritent quand, dans deux ou trois ans au plus tard, le grand public désertera les salles de théâtre comme aujourd’hui il se détourne d’un cinéma de chevaucheurs de mouches”. » (Adler, 1998, 374–375).

²⁵⁵ Según Rykner, Marguerite Duras también adaptó de este autor la obra *Moi je m’appelle Kitchen* (Rykner, 1988, 219).

descriptifs sont simplifiés ; l'endroit où se passe l'action n'est pas indiqué. En outre, Duras réduit les citations littéraires et les proverbes, parce que nous avons maintenant beaucoup de difficulté à comprendre les allusions qui ont été écrites pour le public russe du XIX^{ème} siècle. Les noms russes sont aussi simplifiés.

Quant aux répliques des personnages, Duras a tenté de les rendre moins ambiguës et plus claires. Ce qui attire notre attention, c'est que les mots "rêve" ou "songe" ne sont plus utilisés dans le texte de Duras. À la place de ces mots, elle emploie des mots plus concrets, tels que "amour", "bonheur", "désir". [...] La mouette devient un symbole de la mort dans la version de Duras» (Nakayama, web Duras, 31–VIII-98).

Adaptaciones teatrales de textos de Duras hechas por distintos directores escénicos

De todas las versiones teatrales que a continuación presentamos, sólo conocemos la edición del texto de *Un barrage contre le Pacifique*, incluido en la revista *L'Avant-Scène*, en su número 212 de enero de 1960. La imposibilidad de consultar los textos, u otro tipo de material relativo a la representación de la mayoría de estas obras, ha obligado a dejar inconcluso este apartado de nuestro estudio de la obra dramática de Duras. Reconocemos a nuestro lector las lagunas en el mismo, pero dejamos abierto el camino para llenarlas, sin renunciar nosotros mismos a recorrerlo algún día.

Un barrage contre le Pacifique

Geneviève Serreau realiza una adaptación teatral de esta obra – llevada al cine por R. Clement –, que sería puesta en escena en el "Studio des Champs-Élysées" en marzo de 1960 dirigida por Jean-Marie Serreau.²⁵⁶

Esta versión teatral es fiel al final de la novela, en el que Suzanne y Joseph abandonaban definitivamente las tierras de la colonia tras la muerte de su madre.

²⁵⁶ Del 12–III al 18–IV de 1999 el teatro TILF en París retomó esta versión de Serreau y la puso en escena dirigida por Gabriel Garran, e interpretada por Marie-Christine Barrault, Bruno Subrini y Joëlle Miquel (información tomada de web Duras 12–IV–04).

«**Tableau 8**

La mère est morte. On l'a couchée sur son lit. Joseph, de dos, parle aux paysans *invisibles*.

JOSEPH. Vous pouvez venir la voir. Les chiens de Kam ont eu raison d'elle pour finir. Tous, si vous voulez. Même les enfants.

LA FEMME ANNAMITE, s'avançant. Vous allez partir ?

JOSEPH : Pour toujours. Ceux qui peuvent doivent s'en aller. Moi je peux et je m'en vais. Je vous laisse tout. Je vous laisse les fusils. Les agents de Kam remettront en vente la concession. Vous, il faudra que vous disiez la vérité au nouvel arrivant : tout, la marée de juillet, les barrages, les cinq hectares à sec, les cent hectares incultivables, les inspections. Toute la saleté des agents de Kam. C'est après ça que les fusils serviront. Mais si vous le faites, faites-le bien. Que jamais aucun de vous ne s'accuse. Ou alors tous. Si vous êtes mille à l'avoir fait ils ne pourront rien contre vous. Voilà, venez la voir. Je l'emmène à Kam ce soir. Je la ferai enterrer là-bas. (*A Suzanne.*) Suzanne, Agosti m'a parlé. Il voudrait te garder avec lui, c'est à toi de décider.

SUZANNE. Emmène-moi, Joseph.

JOSEPH. Elle part, Agosti.

AGOSTI. Je crois que, pour finir, je m'étais mis à t'aimer, Suzanne. Mais je ne peux pas t'empêcher. A ta place, je ferais pareil. Vous partez tout de suite ?

JOSEPH. Oui.

AGOSTI. Je vous accompagne à Kam.

SUZANNE. Je monte rassembler les affaires.

JOSEPH, l'arrêtant. Reste. On n'emportera rien d'ici. Rien.

LA FEMME ANNAMITE, *fermement*. Nous ne laisserons personne s'installer ici après vous. Vous pouvez partir tranquilles.

(On entend s'élever un chant de paysan indochinois, tandis que Joseph, Suzanne et Agosti s'éloignent.)

FIN» (Serreau, *L'Avant-Scène*, 1960, n° 212, 34).

En la película de Clement se cambiaba este final por una reconciliación de los hermanos con las tierras en las que habían vivido, por lo que decidían quedarse en ellas. Esta modificación no le había gustado nada a Marguerite Duras porque eliminaba su total repudio del sistema colonial francés. Veremos más adelante que en su personal versión teatral de *Un barrage contre le Pacifique* – L’Eden Cinéma – Marguerite no sólo retoma la crítica a la corrupción del sistema colonial francés, sino que la agudiza en extremo.

Hiroshima mon amour

Polia Janska adaptó para el teatro esta obra que, dirigida por Christian Thuillier, se estrenó en París en el verano de 1973. En los años 1984 y 1985 Michaël Lonsdale dirigió dos nuevas puestas en escena de esta obra para la compañía “Théâtre Noir”.

Conocemos una más reciente adaptación en portugués de esta obra realizada por Graça P. Corrêa y representada en 1998 por la compañía estable del Teatro Nacional D. Maria II. La obra fue dirigida – y también interpretada, junto con Maria José Pascoal – por Manuel Coelho.²⁵⁷

²⁵⁷ Manuel Coelho explica así su proyecto y su visión de la temática de *Hiroshima mon amour* en el programa de mano que acompañaba a la representación en el mes de julio de 1998: «Foi por amor. Por amor decidi encenar esta peça. Para tal convidei o Carlos Daniel, para representar “Ele”. Mas o amor ao texto era tão grande, que acordámos, a espaços, representar o mesmo papel. Acordo feito, projecto iniciado. Entretanto, o Carlos morreu – saudade. Carlos, um abraço! Para ti vai o meu trabalho. Na mesquinhez das máquinas que nos rodeiam, das teias que nos envolvem e da mediocridade que grassa nesta sociedade, que põe e dispõe, aqueles que sentem são uma raça a extinguir; mas ainda assim é preciso lutar e ganhar. [...] Que tempos estes em que os temas principais (e, no dia em que escrevo este texto, o tema nacional é a tomada de decisão “grave”, de saber se vai ou não ser possível merendar na Expo–98) se reduzem a problemas mesquinhos e afastados do real valor da humanidade. Enquanto que fora ficam Timor, Angola, Afeganistão, Bósnia, Moçambique, etc., etc.. [...] Gostaria de escrever um texto positivo, mas aquilo que se me apresenta é tão negro que mais não posso fazer nin dizer. Que me perdoem os jovens, aos quais gostaria de transmitir uma mensagem de ânimo, quando sinto que a minha geração vos anulou de uma forma orgulhosa e egocêntrica, sem vos dar esperança. Hiroshima está presente em todos os actos que se vão praticando. Bombas existem todos os dias. Bombas que vos transformam, que vos aniquilam, e que vão anulando as gerações vindouras. Mas convosco direi Hiroshima nunca mais. E amor até sempre».

Abahn Sabana David

J.P. Dusseaux adaptó y dirigió para la escena teatral esta obra – que ya había sido filmada por Duras –. Se estrenó en enero de 1976 en el “Théâtre de la Potinière” de París.

Le Navire night

Se representa la versión teatral de esta película en 1978, elaborada y dirigida por Claude Régy. En el “Théâtre Edouard VII » la interpretan Michaël Lonsdale, Bulle Ogier y Marie-France. Según Laure Adler esta puesta en escena resultó un fiasco:

«Puis *Le Navire night* devient, avant d’être un roman, une pièce de théâtre, mise en scène à nouveau par Claude Régy. [...] Les trois comédiens, à deux jours de la générale, oublient des pans entiers du texte. Claude Régy décide donc d’être souffleur. Et, pour ne pas faire croire au spectateur qu’il joue ce rôle, il se met dans la salle et décide de hurler le texte ! “Je n’ai rien dit à personne et les gens qui me connaissent et qui venaient voir la pièce me prennent tous pour un fou !” Les spectateurs n’y croiront guère. Le naufrage sera total. [...] Claude Régy demanda aux acteurs de parler au bord de la scène pour donner le sentiment qu’ils parlaient comme au-dessus d’un gouffre. La voix off de Marguerite dans le film était reprise sur scène par Michaël Lonsdale. La première de la pièce eut lieu le jour de la sortie du film. Ainsi le voulait Marguerite qui souhaitait mettre en écho son texte et le faire entendre de multiples façons. Rares seront les spectateurs qui se livrèrent à la double expérience» (Adler, 1998, 472–473).

Détruire dit-elle

Según Rykner (1988, 219) la compañía del “Théâtre du Rond-Point Aveugle” de Aix-en-Provence representó en el festival de Avignon de 1981 una versión teatral de esta obra. Un año después Nathalie Epron dirigió una nueva puesta en escena adaptada, interpretada por la compañía del “American Center” en París.

Moderato Cantabile

En el año 1988 Mireille Larroche dirige una versión para la escena de esta obra, representada por la compañía “Peniche Opéra” de París.

Marguerite et le Président

A partir de entrevistas que la autora le hizo a François Mitterrand, Didier Bezace montó en 1992 esta obra. Según Adler (1998, 568), obtuvo un gran éxito de público.

La maladie de la mort

Recordemos que hubo por parte de Marguerite Duras un intento fallido de adaptar este texto para el teatro, por encargo de Luc Bondy y Peter Stein para la “Schaubühne” de Berlín. Peter Handke filmó una película a partir del texto narrativo inicial, película que fue presentada en el festival de Cannes de 1985.

La obra fue finalmente montada en varias ocasiones. Danan (1995, 301) y Engelberts (2001, 382) citan como el montaje más célebre el realizado en Alemania en 1987 bajo la dirección y adaptación de Robert Wilson, protagonizado por Michel Piccoli y Lucinda Childs.²⁵⁸

Maurice Blanchot lo comenta :

«L’homme, à la fois désespéré et rieur, perfide et désamparé, c’est Michel Piccoli, l’immense acteur aux quelque cent vingt films, revenu au théâtre en 1981 avec Peter Brook (*La Cerisaie* de Tchekhov) et qu’on a vu ensuite dirigé par Patrice Chéreau (*Combat de nègre et de chiens* et *Retour au désert* de Koltès, *La Fausse suivante* de Mariveaux) et Luc Bondy (*Terre étrangère* de Schnitzler, *Le Conte d’hiver* de Shakespeare et *John Gabriel Borkman* d’Ibsen).

La femme, belle endormie que l’homme épie et frôle longtemps avant « que cela ait été fait », c’est Lucinda Childs, la lumineuse danseuse et chorégraphe américaine au parcours impressionnant

²⁵⁸ En una entrevista realizada por Juan Cruz y publicada en *El País semanal* de 4-IX-05, Michel Piccoli habla de la dureza de su interpretación actoral en esta obra: «J.C.: Incluso ha follado en escena en una obra de teatro dirigida por Robert Wilson... M.P.: Sí, un texto de Marguerite Duras, pero ése es el teatro, que la gente crea que está haciendo contigo algo que tú tampoco estás haciendo de verdad... Fue una sensación extraordinaria, tanta gente viéndote, y tú interpretando también sus sueños, su manera de referirse al acto de amar... »

depuis son entrée à la Judson Dance Theatre, son travail avec Merce Cunningham, l'influence de John Cage et l'invention de la post-modern dance. Complice des premiers jours de Wilson, elle était déjà présente en 1976 dans *Einstein on the beach* et l'année suivante en duo avec le metteur en scène texan dans *I was sitting on my patio...* Elle est ici d'une beauté stupéfiante avec cette étrangeté et cette distance tellement "durassienne".

Dans un espace fermé sur une ligne en oblique, modelé en permanence par les bascules virtuoses de lumière et les mouvements à la précision quasi chorégraphique, Wilson compose un nouveau poème scénique où les images, jamais créées pour illustrer le texte ni induire la moindre interprétation, ne sont là que pour ouvrir la porte à notre rêve éveillé.

A la vérité, ce texte n'est mystérieux que parce qu'il est irréductible. C'est de là que vient sa densité, plus encore que de sa brièveté. Chacun peut se faire, à son gré, une idée des personnages, particulièrement de la jeune femme dont la présence-absence est telle qu'elle s'impose presque seule en dépassant la réalité à laquelle elle s'ajuste» (Blanchot, en web Duras, 31–VIII–98).

El texto original editado de *La maladie de la mort* tenía como apéndice unas indicaciones de la autora para su puesta en escena.

«*La maladie de la mort* pourrait être représentée au théâtre.

La jeune femme des nuits payées devrait être couchée sur des draps blancs au milieu de la scène. Elle pourrait être nue. Autour d'elle, un homme marcherait en racontant l'histoire.

Seule la femme dirait son rôle de mémoire. L'homme, jamais. L'homme lirait le texte, soit arrêté, soit en marchant autour de la jeune femme.

Celui dont il est question dans l'histoire ne serait jamais représenté. Même lorsqu'il s'adresserait à la jeune femme, ce serait par l'intercession de l'homme qui lit son histoire.

Ici, le jeu serait remplacé par la lecture. Je crois toujours que rien ne remplace la lecture d'un texte, que rien ne remplace le manque de mémoire du texte, rien, aucun jeu.

Les deux acteurs devraient donc parler comme s'ils étaient en train d'écrire le texte dans des chambres séparées, isolés l'un de l'autre.

Le texte serait annulé s'il était dit théâtralement.

La voix de l'homme devrait être haute, celle de la jeune femme devrait être basse, presque négligée.

Je voudrais que les trajets de l'homme autour du corps de la jeune femme soient longs, qu'on perde l'homme de vue, qu'il se perde dans le théâtre comme dans le temps pour revenir ensuite vers la lumière, vers nous.

La scène devrait être basse, presque au sol, afin que la jeune femme soit vue dans l'entier de sa personne.

De grands espaces de silence devraient être observés entre les nuits payés pendant lesquels il n'arriverait rien que le passage du temps. [...]

Par une grande ouverture sombre arriverait le bruit de la mer. On verrait toujours le même rectangle noir, il ne s'éclairerait jamais. Le bruit de la mer serait plus ou moins fort.

Le départ de la jeune femme ne serait pas vu. Il y aurait un noir pendant lequel elle disparaîtrait, et lorsque la lumière reviendrait il n'y aurait plus que les draps blancs au milieu de la scène et le bruit de la mer qui déferlerait par la porte noire.

Il n'y aurait pas de musique» (Duras, 1997c, 59–61).

Subrayar por todos los medios que lo que sucede sobre la escena es un acto de lectura, de trasposición de una obra creada. El menor atisbo de interpretación teatral por parte de los actores debe ser eliminado. Debe tratarse, para Marguerite Duras, de un acto de reverencia total al texto, quien sólo puede compartir protagonismo con el sonido del mar. La autora concedió una entrevista en 1985 (“juillet/ août”) a *Cahiers du cinéma* en la que habló de nuevo sobre su visión de la puesta en escena.

«M.D. J'ai pensé à Axel Bogousslavski pour lire le texte de *La Maladie de la mort*.

Cahiers. Pour le théâtre?

M.D. Oui, mais en France. Mais là ce n'est pas décidé. C'est décidé pour Berlin, dans l'admirable traduction de Peter Handke. J'ai lu le texte à Peter Stein et à Luc Bondy en français comme j'entends qu'on le lise en allemand, ils ont été d'accord. Ce sera sans image, ce sera véritablement du texte dit à voir, rien que ça. Le film de Handke, ce n'est pas seulement le texte de *La Maladie de la mort*, c'est aussi un texte de Handke, et de René Char et de Maurice Blanchot. Pour moi le texte serait lu sur la scène et des gens l'écouteraient. Le grand problème, c'est de « blanchir » l'endroit, le décaper de toute habitude du texte, exiger chaque soir l'oreille absolue» (interview Duras, en web Duras, 31–VIII–98).

Véra Baxter

El título de esta obra proviene de la adaptación cinematográfica dirigida por Duras del primitivo texto teatral *Suzanna Andler*. Posteriormente la autora revisó el guión cinematográfico y encontró algunas deficiencias que quiso sustituir en una nueva y definitiva versión con el mismo nombre publicada por la editorial Albatros en 1980 en su colección Ça/Cinéma. Este texto definitivo podría utilizarse – la autora así lo dice – para una película o para una puesta en escena teatral. En el segundo caso este texto sustituiría a la inicial *Suzanna Andler*. Todo esto está indicado por Duras en un prólogo inicial de la edición.

«Je rappelle que *Véra Baxter* vient de *Suzanna Andler*, pièce écrite en quelques semaines – sorte de gageure boulevardière – pour mon amie Loleh Bellon. Un changement décisif a été apporté à cette première version lorsque j’ai décidé de le filmer : l’intervention d’un troisième personnage appelé tantôt “le client de l’Hôtel de Paris”, tantôt “l’Inconnu”. Ce personnage a éclipsé l’amant, Michel Cayre, qui est devenu un personnage secondaire de telle sorte que l’histoire d’amour de Véra Baxter n’est plus vécue sous nos yeux mais racontée par elle à un tiers inconnu d’elle. Sorte de dédoublement de l’amant, cet homme inconnu ? Sans doute.

Le scénario publié ici *Véra Baxter* ou *Les plages de l’Atlantique* est celui d’après lequel aurait dû être tourné *Baxter Véra Baxter*. Même si en majeure partie les dialogues sont ceux du film, ils sont reçus ici de façon radicalement différente. Cela parce que ce troisième personnage, celui qui vient voir Véra Baxter à la fin de l’après-midi, est un homme.

J’ai déjà dit le tort que j’avais eu de le remplacer dans le film par une femme. Il s’agit là d’une erreur si grande, si grossière que même une actrice comme Delphine Seyrig n’a pas pu la corriger. Je ne veux pas revenir là-dessus sauf pour dire que si jamais l’histoire était reprise, soit au cinéma soit au théâtre, ce serait cette version-ci qui devrait être retenue et non pas celle du film ou de cette première pièce intitulée *Suzanna Andler*.

Au théâtre, mise à part la première scène d’exposition des faits, celle du bar, tout devrait se passer à l’intérieur de la villa où est terrée Véra Baxter. Les visites de la villa pourraient être gardées. Tandis qu’elles se dérouleraient les voix seraient *off* sur la scène vide. L’épisode de Chantilly devrait être supprimé. Les modifications du texte seraient minimes, elles devraient aller de soi, se rapporter surtout à la visite de Monique Combès, à la promenade des deux femmes dans la forêt. Des fenêtres, des portes vitrées devraient être prévues par lesquelles les gens regarderaient, verraient les parcs, la mer, la turbulence extérieure, le soir qui vient» (Duras, 1984d, 5–6).

El mismo texto íntegro sin modificaciones de ningún tipo apareció posteriormente publicado en el tomo de *Théâtre IV* en 1999.

En noviembre de 1981 la compañía “Théâtre 18” llevó a la escena teatral esta obra. En abril de 1983 y de 1987 el director Jean-Claude Amyl volvería a llevarla a los escenarios.

La Douleur

Según datos proporcionados por Engelberts (2001, 382), este texto fue llevado a la escena teatral en 1998. Elaboró la adaptación Margrit Vrenegoor y se representó en Amsterdam.

La pluie d'été

En 1999 Sébastien Ossard adaptó y puso en escena esta obra en el “Aktéon théâtre” de París (Engelberts, 2001, 382).

Obras teatrales de Marguerite Duras²⁵⁹

Para emprender y guiarnos en el análisis de estas obras dramáticas, además de la información contenida en las Historias de la Literatura Francesa y del Teatro Francés que figuran en nuestra bibliografía, han resultado imprescindibles y fundamentales los autores y sus estudios que a continuación citamos:

Para el comentario de textos teatrales, Berenguer (1991), Bobes Naves (1997a), (1997b), Féral, Laillou, Walker (1985), García Barrientos (1997) y (2003), Golopentia (1996), Iglesias Feijoo (1982), Maestro (1996b), Pavis (2000) y Vinaver (1973).

Para el estudio de la historia y especificidad del género dramático, Barko, Burgess (1988), Kowzan (1969), (1992), García Barrientos (1991), (2004), Marinis (1988), Oliva y Torres Monreal (1990), Pavis (1996), Roubine (1990), Ryngaert (1993), Salvat (1996), Sarrazac (1981), (1989), Sartre (1992), Serreau (1966), Sherer (1982), (1986), Szondi (1994), Ubersfeld (1993) y Vieites (2004).

Sobre las particularidades del lenguaje teatral, Ingarden (1997), Issacharof (1985) y Javorsek (1969), que se unieron a los estudios sobre lengua literaria y enunciación lírica que citamos en el comienzo de los textos narrativos de Marguerite Duras. Los estudios sobre el diálogo que allí referimos continuaron siendo del mayor interés para este análisis de las obras dramáticas. Entre ellos destacar el de Bobes Naves (1996) y el de D'Angelo (1996).

A las obras sobre el concepto de personaje de Abirached (1994), Castilla del Pino (1989) y García Lorenzo (1985), hay que sumar la aportación fundamental de Maestro (1998).

Sobre la presencia de entidades narrativas o modalizadoras en el teatro, Abuín (1997), Danan (1995), Engelberts (2001), Gibson (2001), Groff (1959), Jahn (2001), Jost (1988a), (1988b), Richardson (1988), (2001) y Segre (1984).

Para el análisis de los elementos intertextuales y metateatrales fue particularmente esclarecedora la obra de Schmeling (1982).

²⁵⁹ Presentamos las obras por orden cronológico de edición, salvo en los casos en que éstas sufriesen revisiones y diesen lugar a otros textos también dramáticos. Con estas últimas obras hemos hecho un análisis comparativo presentándolas sucesivamente. Para cada uno de los dramas indicamos la fecha y circunstancias de su estreno, pero obviemos la de otras representaciones posteriores que no aporten datos significativos. La información sobre éstas se puede consultar en Rykner (1988) y en Engelberts (2001).

Sobre la representación, su recepción y el trabajo actoral, Abuín (1995), (2001), Aslan (1979), Bablet (1975), Demarcy (1973) y Zumthor (1990).

Le Square

Como ya han subrayado biógrafos y estudiosos de su obra²⁶⁰, Marguerite Duras no piensa en la escritura teatral hasta que le solicitan adaptaciones de sus textos narrativos para la escena algunos directores. Claude Martin quiso montar *Le Square*, un texto narrativo publicado en 1955 con un notable predominio del diálogo.

«Cette transformation est brutale. Après cinq romans d’une écriture traditionnelle – obéissant aux normes, d’ailleurs floues, du genre romanesque – et un recueil de nouvelles, c’est tout à coup, en 1955, *Le square*. *Le square* se donne pour un roman ; c’est du moins ce que nous lisons sur la couverture du livre, en lettres noires, sous le titre rouge. Mais passées les premières lignes – une vingtaine – qui pourraient avoir l’air de commencer un récit romanesque, nous ne trouvons plus qu’un dialogue entre une jeune bonne et un voyageur de commerce qui se rencontrent dans un square. Le texte n’est rien d’autre que cela – “la chance et la douleur d’un dialogue véritable”. [...]

Or nous voici en face d’un roman qui a délibérément choisi d’effacer entièrement le récit qui devrait dominer selon la loi du genre, pour laisser toute la place à la conversation polie, lente, ininterrompue de ces deux voix humbles, dans un espace neutre» (Borgomano, 1985a, 27–28).

La autora realiza los cambios pertinentes, que se centran en transformar en didascalias las intervenciones del narrador en la novela, suprimiendo en la práctica muy pocas de éstas.

El 17 de septiembre de 1956 la primera adaptación teatral de *Le Square* se estrenó en el Studio des Champs–Élysées de la capital francesa. Claude Martin la dirige y sus intérpretes son Ketty Albertini y R.–J. Chauffard²⁶¹.

²⁶⁰ Engelberts (2001, 228), Vircondelet (1996, 71), Adler (1998, 316), Rykner (1988, 162).

²⁶¹ Marguerite Duras participa en los ensayos y se entusiasma tanto con la obra que intenta nuevas puestas en escena: «Le metteur en scène l’a consultée sur l’adaptation et lui a proposé d’assister aux répétitions. Elle s’est piquée au jeu très vite et a ressenti beaucoup d’admiration pour les deux acteurs.

El 15 de enero de 1965 se estrena en el teatro Daniel Sorano la versión definitiva de la adaptación teatral, dirigida por Alain Astruc, e interpretada por el propio director y Évelyne Istria. Esta versión será la publicada dentro del volumen editado por Gallimard con sus primeros textos teatrales (*Théâtre I*). En una nota previa que sirve de introducción, la autora realiza un pequeño repaso al historial de las representaciones de la obra insistiendo en las variantes de la misma:

«Une version abrégée du Square a été créée en 1957 au Studio des Champs-Élysées par Ketty Albertini et R.-J. Chauffard dans la mise en scène de Claude Martin. Une reprise de cette version a été jouée au Théâtre des Mathurins en 1960 par Edith Scob et R.-J. Chauffard, dans la mise en scène de José Quaglio.

La version intégrale du Square ici publiée a été créée le 15 janvier 1965 au Théâtre Daniel-Sorano, par Evelyne Istria et Alain Astruc, dans la mise en scène d'Alain Astruc.

La version abrégée du Square n'est pas publiée. Ayant à décider au moment de la publication, l'auteur a proposé la version intégrale, ce qui n'implique aucunement un désaveu de la réduction qu'en avait faite Claude Martin avec la collaboration de l'auteur» (Duras, 1980a,51).

Este tipo de notas explicativas es una constante en cualquiera de sus textos publicados, no sólo de los teatrales. Su aprobación o rechazo de versiones hechas por ella misma o por otros, modificadas o no al ser puestas en un escenario o en la pantalla, sus decisiones inapelables sobre cualquier tema que roce sus textos son siempre expuestas tajantemente. Nada de lo que afecte a su “prole de ficción” escapa jamás al testimonio escrito, a una especie de testamento constante sobre el futuro de las palabras que ha creado.

[...] La pièce n'a que peu de représentations et passe quasiment inaperçue. Marguerite tente alors de la faire jouer de nouveau. Le théâtre de la Huchette s'étant désisté au dernier moment, le Studio des Champs-Élysées accepte de la reprendre à la saison suivante à condition d'être payé. Marguerite écrit donc le 3 avril 1957 à Gaston Gallimard. [...] Gaston paie et la pièce sera reprise le 1er mai 1957. Le spectacle est fraîchement reçu par les critiques dramatiques. Jean-Jacques Gautier s'en donne à cœur joie : “Je ne sais plus où j'ai lu que Madame Duras, ayant écrit ce roman, ce sont les critiques littéraires qui lui ont conseillé d'en tirer une pièce. La pièce si j'ose dire. Pas d'intrigue, pas de péripéties. Pas de vie. Pas de mort. J'allais dire pas de personnages non plus. Enfin presque pas... Dialogue? Pas exactement. Disons bla bla bla hésitation. Un festival de lieux communs, de banalités, d'indigences formulés dans un langage faussement simple bourré de points de suspension et ponctué de longs silences pensifs” » (Adler, 1998, 316–317). En la primavera de 1958 se reestrenó en el “Théâtre de Poche” de París después de una brillante gira por cuatro ciudades de Alemania (Adler, 1998, 335). Hubo aún otro reestreno en abril de 1961, con Édith Scob en el papel de la joven criada.

En la didascalia inicial de la obra, cuya redacción es una novedad con respecto a la novela, aparece ya y en esta misma línea un elemento que será característico en la autora. Sus indicaciones escénicas – con elementos señalados como probables y más tarde utilizando el condicional como modo verbal –, aparentemente dejadas a decisión del director, están ahí para evidenciar el punto de vista de Marguerite Duras sobre todos y cada uno de los aspectos de la escenificación:

«ELLE: une jeune fille de vingt ans que rien ne signale à l'attention. Peut-être a-t-elle à la main un ouvrage de couture qu'elle peut garder pendant toute la pièce et sur lequel elle revient pendant les silences.

LUI : un homme de quarante ans que rien ne signale à l'attention» (Duras, 1980a, 51).

La autora ya tomó su propia decisión sobre el apoyo que debe tener la actriz para los numerosos momentos de silencio en la obra. Muchos otros escritores no habrían pensado cómo resolver físicamente estos – difíciles para un actor – silencios sobre el escenario. Y de haberlo pensado, lo habrían dejado a decisión del director o de los propios intérpretes. Marguerite nunca lo hará. Marcará para los actores hasta la historia que deben revivir para cuando no hay palabras o que está escondida bajo ellas, desdiciéndolas en muchos casos. Negándolas incluso. A medida que avance en la escritura teatral, el tamaño de las didascalias igualará o ganará al de las réplicas, en un afán de la autora por determinar todos los aspectos de la puesta en escena. Interpretación actoral, interioridad de los personajes, sonidos, ambiente, luces, decoración, disposición de la escena con respecto al público... Lo iremos viendo a lo largo de sus obras.

En este primer texto teatral son ya frecuentes las didascalias de carácter narrativo. Veamos algunos ejemplos.

«Ils se taisent. Le soleil insensiblement baisse. Et du même coup, le souvenir de l'hiver revient planer sur la ville. C'est la jeune fille qui recommence à parler. Silence» (Duras, 1980a, 116).

«HOMME : Je pourrais dire qu'à vous aussi...

Il ne le dit pas» (Duras, 1980a, 134).

En el primer caso el recuerdo del invierno puede referirse a un descenso de la intensidad de la luz sobre el escenario o a una apreciación propia de un narrador omnisciente sobre los pensamientos y sensaciones que rondan por la mente de quienes están en el parque. En el segundo la autora deja clara la contraposición entre las intenciones de expresarse del viajante y lo que en realidad hace. Este tipo de disyuntiva es habitual en los seres de ficción de Duras y en el teatro se marcará a través de las didascalias. El profesor Abuín (1997, 39) explicó las funciones de este tipo de indicaciones escénicas. Ayudan a directores y actores en su representación del texto, pero en muchos casos ofrecen una mayor información al lector del texto que al espectador de la obra, y en este sentido se pueden equiparar a las observaciones de un narrador omnisciente o a una voz autorial.²⁶²

Jean-Marie Thomasseau resume la evolución histórica de este tipo de textos:

«Sin embargo, a medida que avanzamos en la historia del teatro, advertimos una extensión del paratexto en relación con el texto dialogado. Este fenómeno surge con los dramaturgos del siglo XVIII (especialmente Diderot), se amplía con el melodrama (Caigniez, Pixérécourt) y el drama romántico, para desembocar en una hipertrofia del detalle en la obra de Labiche y sobre todo en la de Feydeau. [...] Esta ampliación discurre paralela a la evolución de los medios técnicos y a la expansión del espacio escénico. [...] Percibido por los diferentes creadores y destinatarios como un texto utilitario, indicativo y literariamente neutro, no es menos cierto, a nuestro modo de ver, que se trata de un discurso fuertemente revelador de la contextura íntima de la obra y de los proyectos de escritura escénica del autor, quien lo redacta, sin desconfianza, haciéndolo progresar a medida que lo va descubriendo. Con su aparente contenido técnico, con su textura casi desprovista por entero de tropos y artificios, y dado que pretende atenerse ante todo a lo que resulta decisivo en el momento de la conversión de la escritura en teatro, el paratexto es, ciertamente, uno de esos tipos particulares de escritura “literaria” ante el que estamos un poco más seguros de que el “yo” del autor – que sin embargo no aparece nunca – no sea el de otro» (Thomasseau, 1997, 89-91).²⁶³

²⁶² «Les didascalies représentent l’une des deux couches textuelles par le biais desquelles s’accomplit la double énonciation théâtrale. C’est l’auteur qui est l’énonciateur immédiat» (Golopentia, 1994, 7). Golopentia insiste también dos años después en la visión privilegiada que tiene el lector ayudado por las didascalias frente al espectador, para quien la palabra pronunciada en el escenario puede ensombrecer otros signos presentes en él: «Dans l’économie de toute représentation théâtrale, la perception par les spectateurs des gestes, décors et espaces est comme voilée, sousconsciente, hésitante, alors que, par contre, celle des paroles s’impose à la mémoire consciente» (Golopentia, 1996, 29).

²⁶³ Bobes Naves argumenta que los diálogos dramáticos deberían contener toda la información que el autor pretende transmitir con la obra. La presencia de informaciones adicionales referidas a trama, personajes, intenciones, etc., contenidas en las acotaciones escapa de lo que considera canónico en el género: «Podemos decir que la mayor parte de los rasgos que definen el diálogo dramático como Texto Literario tienen su origen en el hecho de que es (debe ser) un *Texto autosuficiente*, al contrario de lo que ocurre con los diálogos incluidos en el discurso narrativo, que pueden ser completados con otro discurso que los explica, los presenta, los amplía, etc., de alguien ajeno al diálogo, el narrador» (Bobes Naves, 1992, 249).

Golopentia (1996, 27) observó como la mayoría de las didascalias utilizadas en la dramaturgia de Duras se refieren a la interioridad y recuerdos de los personajes antes que a las necesidades del director escénico. Rykner observa el mismo fenómeno en la obra que nos ocupa:

«On voit ainsi s’esquisser discrètement ce qui deviendra essentiel dans les pièces suivantes : le rôle majeur des didascalies qui ne sont plus seulement des “indications scéniques : (suggestions de pause, geste, prononciation)” mais participent du texte même en étant une couche inférieure (silencieuse) du dialogue» (Rykner, 1988, 162).

El debate vital que mantienen los personajes dramáticos durasianos entre sus deseos e intenciones y la imposibilidad de consumarlos en sus palabras o en sus acciones, se evidencia fundamentalmente en los textos didascálicos. Sin ellos no entenderíamos la aparente pasividad de los actores en escena o la causa de sus reiterados silencios. El espectador puede interpretar los silencios escénicos de diversas maneras. El lector de la obra tiene más conocimiento de los porqués de los mutismos. Éstos funcionan también como signos dentro del diálogo dramático.

Golopentia (1996) considera que una teoría del teatro debe ir necesariamente acompañada de una teoría del diálogo. Para establecerla crea el concepto de “historia conversacional” :

«La série ordonnée des conversations se déroulant entre deux (ou plusieurs) personnes, toujours les mêmes» (Golopentia, 1996, 14).

Golopentia intenta definir la estructura de una obra de teatro por las historias conversacionales que ésta tenga, y no por sus actos, escenas o cuadros. Estas historias se estructuran según un modelo interaccional de “pulsión–acción–reacción” que se basa en los conceptos elaborados por Austin. En sus inaugurales estudios de Pragmática el autor distinguió los actos locutivos – la enunciación –, los perlocutivos – efectos de lo enunciado en el receptor – y los ilocutivos – la intencionalidad del emisor –. Sin los dos últimos, y sin la información contenida en las didascalias, sería muy difícil analizar en profundidad los diálogos que mantienen la mayor parte de los personajes teatrales de Marguerite Duras. Las intenciones del hablante pocas veces coinciden con sus

enunciados, o los dificultan, y sabemos de las repercusiones de éstos en quien los recibe gracias a las notas de omnisciencia recogidas en las indicaciones escénicas.

Basándose en este concepto de “historia conversacional”, Laura d’Angelo analizará dos de las obras de Marguerite Duras constituídas por diálogos de pareja, *Agatha* y *La Musica deuxième*, (en Golopentia, 1996).

Este drama inicial de *Le Square* está configurado del mismo modo. En la escena el espectador asiste al encuentro en el banco de un parque entre una joven criada que está allí cuidando un niño y un viajante de paso. Los dos conversarán hasta que el frío y lo avanzado de la hora obligue a la muchacha a marcharse de allí para llevar al pequeño a casa.

La obra está constituída por tres actos, el final de los cuales está marcado siempre por peticiones que el niño hace a su cuidadora y que suponen una breve ruptura de la conversación entre ésta y el viajante. La insistencia final del pequeño en abandonar el parque y marcharse a casa provoca el final de la pieza.

Desde el comienzo de la obra es el personaje femenino quien lleva la iniciativa en la conversación y quien interroga de manera cada vez más acusada al hombre que casualmente está en su mismo banco. Hemos visto al analizar la novela de partida que la muchacha sólo desea encontrar un marido que la saque de su condición de criada explotada. Ella es sumamente infeliz con su vida, pero el único paso que da para intentar cambiarla es acudir cada sábado al baile esperando que su futuro esposo se fije en ella. Nada más. Se asegura incluso de ser explotada para no conformarse con su actual vida y no olvidar sus planes de matrimonio. El viajante es un hombre humilde que vive pobremente pero que no se siente muy a disgusto consigo mismo. Está solo y duerme en pensiones baratas, sin embargo conoce distintas gentes y lugares y su soledad le garantiza que nadie sufrirá con su muerte. Vende baratijas que cree que pueden ser útiles.

«HOMME: Non, des choses différentes, mais petites, vous savez, de ces petites choses dont on a toujours besoin et qu’on oublie si souvent d’acheter. Elles tiennent toutes dans une valise de grandeur moyenne» (Duras, 1980a, 54–55).

Es feliz con las pequeñas cosas que depara la vida. Puede comer y no dormir a la intemperie todos los días. El hecho de saber leer le sirve para coger el periódico en los ratos de espera de los trenes y, sobre todo, para entender los indicadores de las estaciones. Algún día le falta la pasta dentífrica o la compañía, pero como a cualquier otro. En ningún momento hace un drama de su vida, en la que tiene esas pequeñas cosas que normalmente no se valoran. No le importa demasiado no tener familia, distinguirse de la mayoría fundamentalmente por esa circunstancia:²⁶⁴

«HOMME : Oui, c'est ça, d'être à la fois comme les autres et d'être en même temps comme on est. D'être de cette espèce-là plutôt que de n'importe quelle autre, de cette espèce-là précisément» (Duras, 1980a, 65).

Sin embargo todos los deseos de la joven criada confluyen en una única dirección: ser como las demás, casarse. El único momento en que no se siente un bicho raro es cuando baila:²⁶⁵

«JEUNE FILLE: ([...] Je danse bien, oui, et lorsque je danse, rien de ma condition me paraît. Je deviens comme tout le monde. Moi-même, j'oublie qui je suis» (Duras, 1980a, 112).

En la sala de baile espera todos los sábados a que alguien la escoja, procura comer para que su cuerpo no pase desapercibido entre las aspirantes a encontrar pareja. Y nunca va a buscar ella a un hombre entre los asistentes. El viajante le hace notar que incluso los niños saben escoger lo que quieren y van a por ello. La muchacha insiste machaconamente en que son los hombres quienes deciden los cambios y que el papel de las mujeres es esperar a que éstos se produzcan.

²⁶⁴ Sólo manifiesta pequeñas dudas en la cuestión de los hijos. Está de acuerdo con la joven en que son fundamentales para tener una vida auténtica, y relaciona a los niños con sus momentos de mayor felicidad – tema fundamental en toda la obra de Duras –: «HOMME: Quand je vois les enfants, une confiance m'emplit soudain, sans que je puisse en dire la raison. Comme un soulagement aussi de je ne sais quel accablement. Oui, je crois bien que tous les enfants me ramènent aux lions de ce jardin. Je les vois comme des lions de petite taille, mais je les vois bien comme des lions, oui.» (Duras, 1980a, 93). Sin embargo su postura desde el inicio de la pieza es la conformidad con respecto a la propia descendencia: «HOMME: Sans doute, mademoiselle, oui, cela doit dépendre de son caractère. Et il me semble que certains peuvent se contenter de ceux qui sont déjà là. Et je crois bien que je suis de ceux-là, j'en ai vu beaucoup, et je pourrais en voir à moi aussi, mais, voyez-vous, j'arrive à me contenter de ceux-là» (Duras, 1980a, 54).

²⁶⁵ Ya hemos visto la recurrencia del tema de la felicidad asociada al baile en su obra narrativa. También la concepción del baile como fusión con el ser amado o con los seres circundantes.

«JEUNE FILLE: Pas seulement, monsieur, puisque je n'ai encore pas eu l'occasion de me fatiguer de quoi que ce soit, excepté d'attendre, bien sûr. Comprenez-moi, monsieur, je ne veux pas dire que vous êtes forcément plus heureux que moi, non, mais seulement que, si vous ne l'êtes pas, vous pouvez vous permettre d'envisager des remèdes à votre malheur, changer de ville, vendre autre chose, et même, je m'excuse, monsieur, encore davantage» (Duras, 1980a, 71-72).

El pasado y el presente de la joven están marcados por su visión pesimista²⁶⁶. No hay nada en ellos que merezca la pena – quizás sólo el baile –. Todos los elementos negativos que ve en su vida le sirven sólo para recordarle que necesita un cambio, cambio que debe venir desde fuera, de un hombre. Al viajante le ha marcado un episodio aparentemente anecdótico que vivió hace tres años: la visita a un gran jardín botánico en el que se sintió el hombre más feliz del mundo:

«HOMME: [...] Je ne pouvais pas me décider à quitter ce jardin. La brise s'était donc levée, la lumière est devenue jaune de miel, et les lions eux-mêmes, qui flambaient de tous leurs poils, bâillaient du plaisir d'être là. L'air sentait à la fois le feu et les lions, et je le respirais comme l'odeur même d'une fraternité qui enfin me concernait. Tous les passants étaient attentifs les uns aux autres et se délassaient dans cette lumière de miel. Je me souviens, je trouvais qu'ils ressemblaient aux lions. J'ai été heureux, brusquement» (Duras, 1980a, 80).

Su comunión con aquella naturaleza fue total y la evocación que hace de la misma está llena de lirismo. No ha podido olvidar aquellos momentos que constituyen el único episodio de su pasado que le interesa recordar. Sólo la presencia de los niños le hace sentir una emoción parecida. En el parque lleno de juegos infantiles en que está con la joven necesita con ella evocar las circunstancias de aquella visita feliz. Pero esta aparente conversación es, en realidad, una serie de monólogos superpuestos. Sobre todo ella no escucha. Él le ha preguntado como puede soportar esas jornadas de trabajo:

«JEUNE FILLE: Ce n'est quand même pas de leur faute si nous acceptons tout le travail qu'ils nous donnent à faire. Moi, j'en ferais autant à leur place.

HOMME : Mademoiselle, je voudrais vous raconter comment je suis rentré dans cette ville après avoir déposé ma valise dans la chambre.

JEUNE FILLE : Oui, monsieur, mais il ne faut pas vous inquiéter pour moi. Cela m'étonnerait que je me laisse aller à perdre patience un jour. Je ne pense qu'à ça, au risque qu'il y aurait à perdre patience, alors, ça m'étonnerait quand même, comprenez-vous, monsieur ?

HOMME : Mademoiselle, ce n'est que le soir, après avoir déposé ma petite valise...

²⁶⁶ « JEUNE FILLE : Moi, voyez, monsieur, je suis comme dans la nuit tout le jour » (Duras, 1980a, 85).

JEUNE FILLE : Car on pense beaucoup, nous aussi, monsieur, vous savez. Terrées dans notre travail il ne nous reste que ça à faire, penser, on pense, c'est fou. Mais pas sans doute comme vous à ne rien faire. Nous pensons en mal. Et tout le temps.

HOMME : C'était le soir, juste avant le dîner, après le travail.

JEUNE FILLE : Nous, nous pensons toujours aux mêmes choses, aux mêmes personnes, et dans le mal» (Duras, 1980a, 78–79).

Ella no le escucha, sólo está interesada en sí misma, y en intentar conseguir que él comparta su pesimismo, recordándole insistentemente al humilde viajante que no tiene ningún motivo para sentirse feliz. Todo esto se resuelve en auténticos monólogos superpuestos bajo la apariencia de conversación.

Encontramos ya en *Le Square* un recurso que será definitorio de su teatro. Bajo el aspecto formal de diálogos, las réplicas de los personajes son en realidad relatos escénicos mediante los cuales los personajes evocan para revivirlos momentos cruciales de su pasado. También aparecen auténticos monólogos entre estas réplicas. Uno de los conversadores – o los dos – no atiende a lo que el otro le dice y sigue con la exposición de lo que quiere contar, haciendo caso omiso a otras palabras que no sean las suyas.

La soledad y la incomunicación real del viajante y la joven criada se hace más patente a medida que avanza la obra. Hacia el final del segundo acto el hombre, cada vez más silencioso y menos participativo en la conversación, consciente de que a ella nada le importa lo que él le cuente, duda de la existencia de la felicidad. Debe existir, pues se ha inventado la palabra. Nadie recompensa por el sufrimiento vivido, no hay nada después. Estamos solos. Ni siquiera la política sirve para mejorar las condiciones de vida, es otra ilusión, igual que la creencia en Dios. La muchacha está de acuerdo :

«JEUNE FILLE: C'est vrai que c'est très long d'attendre. Je me suis inscrite à un parti politique, croyant, non que les choses avanceraient pour moi, mais qu'elles me paraîtraient plus courtes, mais c'est quand même très long» (Duras, 1980a, 110).

Ella sólo espera la llegada del amor, de ese hombre que se decida a escogerla para casarse. No obstante, por mucho que lo desee, no se puede tampoco tener fe en la llegada del amor.

«JEUNE FILLE : Après le bal, le samedi, je vous l'ai dit, déjà, quelquefois je pleure. Comment forcer un homme à vous vouloir ? On ne peut pas forcer l'amour» (Duras, 1980a, 111).

El tercer acto comienza con la petición de marchar del niño pues está cansado. La joven comienza a recoger sus juguetes, pero el viajante no dice ni hace nada para retenerla. Debe ser ella quien reinicie la conversación. Le dice que es agradable hablar. Él, de mala gana, le dice que sí, pero que después es peor, porque se echa de menos y el tiempo en soledad se hace interminable. Él reconoce entonces su desesperación²⁶⁷ y dice que es un cobarde por no hacer nada contra ella. El pesimismo de la muchacha lo ha finalmente contagiado. Ahora ella sin embargo parece decidida a abandonar su actitud pasiva de espera de un hombre y le insiste al viajante para que acuda a su mismo baile:

«JEUNE FILLE, à l'enfant, puis à l'homme : On s'en va – je vous dis au revoir, monsieur, peut-être donc à ce samedi qui vient.

HOMME : Peut-être, oui, mademoiselle, au revoir.

La jeune fille s'éloigne, d'un pas rapide. L'homme la regarde partir. Elle ne se retourne pas» (Duras, 1980a, 135–136).

Se lo ha pedido cortésmente, pero la respuesta del hombre ha sido precedida por un “peut-être”. Ella no se ha vuelto a mirarlo. Al espectador le quedan pocas esperanzas de que ambos reúnan sus soledades en el futuro.²⁶⁸

Les viaducs de la Seine-et-Oise

Este texto es el primero que Marguerite Duras escribe directamente para la escena de un teatro. La obra se publica en junio de 1959 y se estrena en Marsella en

²⁶⁷ En algún momento a lo largo de la obra el viajante había esbozado ya alguna queja contra su actual situación: «HOMME : [...] Et puis, oui, je l'avoue, non seulement j'ai le sentiment depuis toujours que personne n'a besoin de mes services ni de ma compagnie, mais il m'arrive même, parfois, de m'étonner de la place qui, dans la société, me revient » (Duras, 1980a, 61–62). Los lamentos serán más evidentes a medida que avanza la conversación: «HOMME : Dans quelques jours, ce sera l'été (*Il ajoute dans un gémissement :*) Ah ! nous sommes vraiment les derniers des derniers » (Duras, 1980a, 86).

²⁶⁸ Pierre Brunel no es de la misma opinión. El crítico cree ver en la última mirada que el viajante le dirige a la muchacha una esperanza de cambiar su vida: «La fin-commencement du *Square* laisse le spectateur sur une impression apaisante parce que l'avenir du colporteur, jusqu'ici vidé de sa substance, s'est rempli et donne un sens au temps qui s'écoulait pour lui absurdement» (Brunel, 1970, 58).

septiembre de 1962. Más tarde, en febrero de 1963 se estrenó en París, en el “Théâtre Poche Montparnasse”, dirigida por Claude Régy e interpretada por Paul Crauchet y Katharina Renn en los papeles protagonistas.²⁶⁹

La obra editada presenta un texto inicial que debe ser leído antes de levantarse el telón. En él se explica que unos restos humanos descuartizados se fueron encontrando en diferentes vagones de tren por toda Francia. Las investigaciones policiales llevaron a la conclusión de que el cadáver pertenecía a una mujer sordomuda y que los autores del crimen eran sus primos, un matrimonio de unos sesenta años – él jubilado de los ferrocarriles franceses – que vivía en Epinay-sur-Orge, en los alrededores de París. El marido fue condenado a muerte y la mujer a cadena perpetua. Nunca se conocieron los motivos de este asesinato.

Los dos protagonistas de la obra son Claire y Marcel, la pareja autora del crimen. Sólo se dice de ellos en la didascalia inicial que tienen ambos sesenta y cinco años. Para el decorado del primer acto la autora indica que éste puede estar formado por cualquiera de las estancias de un apartamento. En él se apreciaría la ventana abierta de un balcón desde el que únicamente se vería el cielo. La didascalia sitúa este apartamento en el barrio parisino de Seine-et-Oise.

Durante el primer acto se asiste a la conversación de Claire y Marcel. La noticia del crimen es primera página en todos los periódicos y Marcel tiene a todas horas mucha hambre. Era la prima asesinada quien cocinaba en la casa desde hacía treinta años y ahora sólo comen comida en conserva. Reconocen explícitamente su crimen, instigado por Claire. Marcel pregunta insistentemente a su esposa por los motivos del macabro acto que ella le obligó a cometer contra su prima, una mujer que administraba la casa y que nunca había dado el más mínimo problema. Claire dice desconocer sus motivaciones. No las recuerda en absoluto. Sólo tiene claro que los cogerán y que su marido va a ser decapitado en tanto que a ella la condenarán a prisión perpetua:

«CLAIRE

Oui, c'est justice. (*Un temps.*) Toi, tu vas être décapité. Moi, je finirai en prison le reste de mes jours. Tout ce qu'on peut faire, c'est ça, gagner du temps.

²⁶⁹ En esta ocasión la obra tuvo un gran éxito. Obtuvo el “Prix de la Jeune Critique” de ese año y Laurence Olivier compró los derechos. Mereció también los elogios de Samuel Beckett (“C’est admirable!”) (Adler, 1998, 375).

MARCEL, *énergique*.

N'empêche que je me défendrai ! Tu vois, je crois que si je le veux vraiment, je ne serai pas décapité. Tout est là. Le vouloir.

CLAIRE

Tu ne le veux pas. Moi non plus.

MARCEL, *réfléchissant, dubitatif*.

Je ne le veux pas... je ne le veux pas... Facile à dire...

CLAIRE

Non, pas facile à dire.

MARCEL, *il reprend courage*.

Si je m'emploie de toutes mes forces à ne pas l'être, je ne le serai pas !

CLAIRE, douce, comme si elle n'avait pas entendu.

Tu le seras. Ainsi nous allons sortir de la généralité des cas. C'était facile au fond. Presque simple» (Duras, 1960, 19–20).

El diálogo de la pareja ya había comenzado para el espectador con alguna proposición absurda, como cuando Claire le pregunta a Marcel cómo sabe que tiene hambre. Pero ahora parece confirmarse una cierta locura de los dos. Claire tiene claro que no quiere escapar de la justicia. Marcel duda, quiere intentarlo, intentar convencerse a sí mismo de que no quiere ser decapitado. Claire anima a su marido a ver en el hecho de no huir de la pena capital un rasgo que los individualiza con respecto a la mayoría de sus congéneres. Alcanzar una cierta notoriedad, salir del anonimato, parece importante para ella.²⁷⁰

A medida que avanza la conversación, Marcel va mostrando cada vez más miedo a su probable muerte. No quiere quedarse parado esperándola. Cree que si conociese los motivos de su mujer para asesinar a su prima podría alegarlos en su defensa. Claire insiste en su falta de memoria sobre ello y en su cansancio. Sólo se adivina a través de sus palabras una cierta envidia por el aprecio que la sordomuda gozaba en el entorno del barrio, lo que contrastaba con la indiferencia que los vecinos mostraban al matrimonio.

²⁷⁰ Claire ha soñado a lo largo de toda su vida con ser un personaje. Gracias al crimen por fin lo va a conseguir, y por eso evidencia su culpabilidad en el final de la obra, ante el “público” presente en el bar. Para ella valen las palabras de Carlos Castilla de Pino: «Hay, por otra parte, aspirantes a personajes que fracasaron en su intento; [...] Todo personaje necesita su “espacio”, un espacio virtual, en el que se constituye con “su público”, su contexto. Se puede hablar del hábitat del personaje, de cada personaje. El personaje, más ostensiblemente que cada cual en tanto que persona, necesita su escenario en donde llevar a cabo su representación» (Castilla del Pino, 1989, 13).

«MARCEL, à son idée.

Elle nous a été tellement fidèle, toujours, et jusque dans notre malheur de vieillir ! (*Claire ne répond pas. Marcel se met au balcon et regarde la Seine-et-Oise et se met à rire doucement.*) Quel vertige, Claire, quand on y pense un peu ! Quel anonymat était le nôtre, Claire ! On nous citait dans toute la commune comme des célébrités de l'anonymat ! On disait : les Ragond, comme on aurait dit... (*Il cherche*) les artichauts, le temps !

CLAIRE

Je n'ai pas eu vent qu'on nous ait jamais cités quelque part... oui ? Elle, oui, on la citait. Parce que sourde et muette, cas particulier, on en parlait... Mais nous ? Moins que d'artichauts, il me semble... (*Un temps.*) Marcel...

MARCEL

Oui, ma Claire.

CLAIRE

Ne serait-ce pas, en fin de compte, pour ceci seulement qu'elle se comptait parmi les vivants de la commune, bien que sourde et muette ?» (Durs, 1960, 31–32).

Claire sólo sabe de su prima que le recordaba a un buey. A su marido le gustaría ver en eso la justificación de su crimen. Claire se creyó una carnicera despedazando un animal. Ella tampoco recuerda esa sensación. Pero sí recuerda que pasaba los días contemplando el tiempo pasar, sin nada que hacer. Sólo le interesaban realmente las noticias del periódico. Como Marcel no consigue una explicación por parte de su esposa, se refugia en la idea de defenderse con la ignorancia que ambos tienen de sus actos. Se han comportado como niños. La locura podría librarlos de una condena terrible. Claire apenas lo escucha, está pensando en un sueño que ha tenido en el que se veía como cantante de ópera. Piensa en que su vida ha podido ser de otra manera. Ante la ilusión que su marido muestra de poder convencer a los jueces de su inocencia, ella, brutalmente, lo desengaña. Nunca ha leído en los periódicos que un crimen así pueda pasar impune. Marcel va a ser decapitado. Los periódicos para ella son su único modelo de cómo ocurren las cosas en la vida, y merecer la atención de los mismos su principal obsesión. Llega implícitamente a reconocer que lo que ha hecho no ha sido producto del azar ni de un momento de locura:

«MARCEL, *déclamatoire*.

Tous nos soupirs, nos sourires, nos dires, seront consignés, imprimés pour l'éternité aux archives du crime. Quel hasard !

CLAIRE

Tu crois que “hasard” est le mot ?» (Duras, 1960, 44).

A lo largo de este diálogo van apareciendo más elementos que nos hacen sospechar de un crimen absolutamente planificado por parte de Claire. Dice abiertamente que su prima le cansaba después de veintisiete años de vida en común, que no desea que reconstruyan los pedazos de su cuerpo – no por evitar las conclusiones policiales, sino por la idea de que la muerta, de alguna forma, vuelva a estar presente –. También nos damos cuenta de que Claire ha previsto que las pesquisas en relación a los trenes que transportaban los restos humanos llevarían al viaducto que pasa por su casa. Los conocimientos sobre el trabajo de su marido así lo aseguraban. Todas las líneas tenían ese único elemento común.

La monotonía de su vida se le hacía insoportable a Claire, sobre todo en primavera. La música de Verdi que en alguna ocasión se escuchaba en el vecindario era lo único que le hacía feliz al transportarla a un pasado de ilusión y proyectos. La Traviata de Verdi sonaba en su tierra natal de Cahors cuando ella y Marcel se comprometieron como novios. Su prima no podía escucharla, y sin embargo siempre parecía contenta, segura de sí misma, con el aspecto saludable de alguien que disfruta de la vida. Incluso tenía encuentros sexuales en los bosques con Alphonso, un simple labrador de la zona que muchos consideraban retrasado. Volvía de ellos feliz, manchada de barro y cargada de fresas. Querida por todos en el barrio. Nada que ver con Claire, consumida por la frustración y la sensación del tiempo perdido. La envidia llevó a esta mujer a desear la muerte de su prima sordomuda. La deseó casi tanto como su protagonismo en los periódicos, y se aseguró también que su marido pagase por ello.

Marcel intenta desesperadamente convencerse de que algo lo puede librar de la decapitación. Su mujer no le ofrece ninguna alternativa. Él habla incluso de su deseo de conocer otros países, procurando convencer a su esposa de una posible huida. Nada aparta a Claire de sus proyectos.

Todo este diálogo del primer acto ha estado secuenciado por el sonido de trenes que pasaban cerca. Estos trenes son como relojes para Marcel, que conoce perfectamente el horario de todos ellos. Pero también funcionan como recordatorios de lo ineludible de su crimen. El otro elemento sonoro que aparece en este acto es la música de la Traviata de Verdi, que recuerda a Claire sus ilusiones de juventud perdidas.

En dos ocasiones hacia el final de este primer acto las indicaciones didascálicas introducen elementos de ruptura con la ilusión dramática. En la primera Claire lanza sus dudas sobre la mediocridad de sus vidas hacia el patio de butacas (Duras, 1960, 48). En la segunda los dos personajes introducen relatos en escena sobre su pasado.

«MARCEL

[...] (Un temps. Il reprend comme s'il racontait.) Notre vieillesse commençait. C'était grave. C'était soudain aussi, chaque jour. C'était honteux aussi, et tellement qu'on ne pouvait même pas en parler. Nous entretenir ensemble d'un malheur pourtant si commun.

[...]

CLAIRE, *une autre voix*.

Ce jour que je te raconte... de mai... dans l'avenue de la République Française, il y avait Marie-Thérèse Ragon qui jouait avec le chat. Je me suis rappelé d'elle. Qu'elle n'entendait pas. La musique s'est arrêtée» (Duras, 1960, 57-59).

Esta inclusión del pasado en escena con el relato, va a ser un recursos estructural que tendrá aún mayor protagonismo en el segundo acto.

En la segunda parte de la obra hay un cambio de decorado y la aparición de más personajes en escena. La escenografía representa un bar – la visita del matrimonio al mismo ya queda anunciada al final del primer acto –. Están en él su propietario Bill, Alphonso, y una aparente pareja de enamorados.

En los inicios del diálogo Bill comenta su extrañeza por los días que han tardado Marcel y Claire en aparecer por su establecimiento, del que son clientes habituales desde hace más de veinte años. Marcel comenta que la primavera los tiene muy ocupados con la elaboración de mermeladas y con la limpieza. La disculpa falsa sirve para situarnos en la estación del año que más provoca la desazón de Claire. Y ha sido en primavera cuando se ha cometido el asesinato.

Bill y Marcel comentan la llegada de los primeros y sabrosísimos guisantes de la temporada. Esto recuerda a Marcel que no ha comido y habla con su esposa de la posibilidad de comprar, por una única vez, este manjar. Ella se niega. Al tiempo Alphonso, que está leyendo el periódico, comenta la noticia del descubrimiento de un nuevo resto del cadáver. La pareja de novios baila bajo la atenta y embelesada mirada de Claire y Marcel. Bill también contempla toda la escena. Los tres disfrutan

observando a los demás. Cuando cesa la música de baile, Claire hace un comentario sobre la monotonía de la vida y observa poco después como Alphonso también baila con la música de la caja de discos del bar. Estas escenas de baile llevan a Claire a su pasado de enamorada y a pedirle a Bill que organice bailes en su establecimiento. Él dice que eso sería muy criticado en el barrio. Lo que opine la gente no importa nada para Claire. Su marido le recuerda que, con la edad que tiene, ella no resistiría el baile, pero la posibilidad de observar a los que sí lo hacen sería más que suficiente para la mujer.²⁷¹

Los enamorados han dejado de bailar y de besarse al oír unos comentarios absolutamente poéticos de Marcel sobre su mujer y su pasado en común. El tono les ha chocado. La pareja ironiza sobre los deseos de Marcel de intentar recuperar el pasado, el tiempo perdido. Marcel reclama insistentemente su derecho a expresar sus opiniones, y a hablar aunque a nadie le interese oírlo. Los enamorados parecen volver a sus muestras de amor mutuo, aunque en la didascalía se indique claramente que adoptan un tono falso. El hombre sin embargo abandona a su pareja de una manera notoria cuando escucha la conversación de Alphonso y Marcel sobre el hallazgo de un pie de la víctima. Marcel quiere saber por qué Alphonso se entristece por la noticia, y no comparte la idea de Bill de repudiar a los culpables del crimen. El supuesto enamorado – en realidad policía, como se irá descubriendo – invita a beber a Alphonso y más tarde a toda la concurrencia. La bebida desata la lengua de Marcel, que exige de manera cada vez más enfervorizada que los actos criminales sean comprendidos. Todos se estrañan de sus palabras, excepto el supuesto novio, que le invita a beber de nuevo.

Para conseguir convencer a los que están en el bar, Marcel intenta reconstruir el escenario de un crimen y las motivaciones del criminal. Su mujer participa progresivamente de este intento. La atmósfera del bar se enrarece y en ella sólo se evidencia la satisfacción del policía. Bill cada vez se muestra más asustado y parece intuir la culpabilidad de sus apreciados clientes. En un momento dado el policía le confiesa su verdadera identidad – sus palabras no se escuchan en escena, sólo sus gestos –, y también lo oye Alphonso. Claire, que hasta la escena de la supuesta reconstrucción había disimulado las muestras culpabilizadoras de su marido, se muestra consciente de la identidad del policía y de su inminente detención. Marcel, dando evidentes muestras de cansancio, se dirige al patio de butacas para explicar la verdad de lo que le ocurre:

²⁷¹ Ya hemos visto en el capítulo anterior de nuestro trabajo que el “voyeurismo” es una de las líneas temáticas más frecuentadas por Marguerite Duras a lo largo de toda su obra.

«MARCEL

Comprenez-nous à votre tour. (*Un temps. Marcel se tourne vers la salle et se fait déclamatoire.*)

Et puis, si on se fatigue plus vite que d'autres du même âge, c'est que ces temps-ci on s'est affaibli. Nous nous devons de vous le dire, Messieurs Dames : on a faim» (Duras, 1960, 126).

El policía pregunta por la prima que vivía con ellos y cocinaba y las explicaciones de Marcel y Claire no muestran ningún esfuerzo en convencer al auditorio de la inocencia de ambos en la desaparición de Marie-Thérèse Ragond. Bill intenta cerrar su bar para que el matrimonio escape, pero éstos no le secundan.²⁷²

Todos van a beber juntos por última vez – champán – invitados por Claire antes de su detención. Ésta incluso ha reprochado abiertamente a Alphonso sus encuentros sexuales con la desaparecida. Ya nada se disimula. Antes de que el policía espese a los culpables, Marcel, que siempre ha querido salvarse de la pena capital, describe simbólicamente a los pocos contertulios que ahora están en el bar como una multitud que lo acorrala.

«MARCEL

C'est curieux. Vous êtes peu nombreux autour de nous et je vois une foule. Le champagne sans doute, n'est-ce pas, Bill, mon ami ?» (Duras, 1960, 144).

Sin embargo inmediatamente después se comporta ante el policía como si ya estuviese ante un tribunal. Sólo quiere saber si las muestras de cariño del policía y su pareja eran auténticas o fingidas. Todo era mentira. Este fingimiento deja a Marcel desolado al tiempo que se escucha como final de la obra la música de la Traviata.

Si en el primer acto los trenes que pasaban secuenciaban la inquietud de Marcel, en este segundo ya no le preocupan. El paso de los trenes funciona como momentos de

²⁷² Brunel ve la experiencia del crimen en la pareja protagonista como una huida de la monotonía de sus vidas. Este crimen les trae una inusitada emoción, una nueva medida del tiempo, que ya no pasa lenta y agónicamente, sino rápido y en dirección al cadalso para Marcel: «De la mort de Marie-Thérèse Ragond à l'habile dispersion des trente-six morceaux de son cadavre dans les wagons de la S.N.C.F., ils ont connu cette expérience inhabituelle, et tant désirée obscurément, du temps qui presse. Maintenant, c'est de nouveau l'attente qui n'en finit plus, l'attente du moment où l'on aura découvert en eux les meurtriers, l'attente de la condamnation à mort. Ce moment, ils voudraient à la fois le retarder et le hâter, comme s'ils étaient soumis à deux tendances contradictoires, ont l'une les retient à la vie, l'autre les pousse à la mort, comme s'ils vivaient simultanément deux temps antagonistes, le temps ralenti du sursis et le temps accéléré de l'aspiration au dénouement» (Brunel, 1970, 54).

reflexión para todos los que están en el bar²⁷³. Claire y Marcel se ven influenciados también por la música de la caja de discos, que hace progresar sus muestras de amor mutuo. El amor de ambos había sido referido sólo de palabra por Marcel en la primera parte, pero en ésta la pareja se muestra abiertamente enamorada. El amor de Marcel por Claire lo ha empujado al crimen. El amor del policía por su supuesta novia era mentira. El policía representa la justicia. Marcel y Claire el crimen. Y la Traviata es la música de los primeros momentos de su enamoramiento.

Las didascalias de naturaleza narrativa han aumentado de manera clara en el segundo acto. Incluso en sus inicios aparece una en la que se evidencia la voz autorial:

«BILL, après un temps mort tout à fait gratuit, les yeux au loin, avec cette nostalgie de la Seine–et–Oise que nous connaissons.

C'est vrai. C'est le printemps. Déjà, la nouvelle circule. Et précoce, dit-on» (Duras, 1960, 78).

Hay así mismo un buen número de indicaciones de la autora sobre los pensamientos de Bill. Su afecto de años por Marcel, su deseo de salvar a la pareja desde su rápida comprensión de los hechos. Sólo el lector del texto editado y el actor que preparará el personaje conocerán esta información. Los pensamientos de Claire también aparecen, así como las motivaciones de los gestos del policía:

«CLAIRE, stupéfaite de la perspicacité de Marcel.

C'est vrai...

Une gêne grandissante s'installe dans la société présente. Personne ne sourit, excepté l'amoureux. L'amoureux sourit de bonheur» (Duras, 1960, 114).

En el primer acto aparecía un diálogo entre dos personajes que, a medida que avanzaba, se iba convirtiendo en un diálogo de sordos. Marcel, movido por el miedo a su ejecución, intentaba por todos los medios convencer Claire de que había alguna esperanza de no ser juzgados severamente. Ella apenas lo escuchaba sumida en sus recuerdos. Sólo le respondía realmente para negarle la comida y la esperanza.

El segundo acto es completamente coral y todo el mundo se observa y se escucha. Incluso la pareja de asesinos demanda la complicidad de la sala y se dirige

²⁷³ « Le chemin de fer passe. Claire et Marcel, en face l'un de l'autre, cherchent en silence ce que Bill devrait supposer. Le chemin de fer est passé » (Duras, 1960, 111).

directamente a ella. El juego con la sala no es el único recurso metateatral de esta obra. La rememoración del asesinato de Marie-Thérèse es representado “teatralmente” ante los clientes y el dueño del bar:

«MARCEL

... qui marche... (Claire s’est mise à *marcher en rond*. Marcel la suit. *Le train passe*. Tous, *stupéfaits, regardent Claire et Marcel qui marchent toujours dans le bruit du train*. *Le train est passé*.) Qui marche là comme ailleurs, dans l’ignorance totale de vos pensées, et de sa majesté. (*Crié*.) Privée d’imagination !» (Duras, 1960, 118).

Claire representa a su prima sordomuda paseando despreocupadamente por el bosque. No oye que la siguen ni desconfía de nada. Marcel representa su propio papel de asesino al tiempo que explica en un tono declamatorio sus motivaciones.

Marguerite Duras renegó siempre de esta obra en la que aparecen ya, sin embargo, la mayoría de lo que serán los recursos dramáticos que más la definen. El texto nunca se reeditó. Fue transformado con otro título – *L’amante anglaise* – primero en novela y después nuevamente en texto teatral.²⁷⁴

L’Amante anglaise

Esta nueva obra – que la autora jamás reconoció como una versión de *Les viaducs de la Seine-et Oise* –, se estrena en diciembre de 1968 en la sala Gémier del TNP, dirigida por Claude Régy e interpretada por Madeleine Renaud, Claude Dauphin y Michaël Lonsdale.

En el capítulo anterior de nuestro trabajo, cuando abordamos los textos narrativos de Duras, vimos como *L’amante anglaise* se elaboró como una novela policial. El personaje del detective que se introducía en el barrio para investigar el crimen aparecía ya en el segundo acto de *Les viaducs de la Seine-et-Oise*. La autora lo retoma para la novela convirtiendolo en el centro de la misma. Él charla amigablemente

²⁷⁴ « Elle avait fait un texte, *Les viaducs de la Seine-et-Oise* en 1959, qu’elle reprend en 1967 et réécrit complètement sous forme d’un roman-dialogue. Ce sera *L’amante anglaise*, petit traité de la perversion e merveilleux roman policier » (Adler, 1998, 414).

con los vecinos del barrio haciéndose pasar por uno de ellos. Esto determina la forma básicamente dialogada del texto narrativo y su facilidad para ser adaptada a la escena. Sin embargo desaparecen en el texto teatral la presencia coral de los habitantes del distrito y los únicos personajes de la obra serán Pierre y Claire Lannes y el investigador.

No sólo ha cambiado el apellido del matrimonio y el nombre del marido en relación a *Les viaducs de la Seine-et-Oise*. Hay cambios mucho más sustanciales. En esta obra la autoría del asesinato de la mujer sordomuda pertenece exclusivamente a Claire. Ésta tampoco sabe explicar por qué mató a su prima, pero confiesa su culpabilidad desde el momento de su detención²⁷⁵. Su marido – que es funcionario del Ministerio de Finanzas y no trabajador de los ferrocarriles – nada ha tenido que ver con el asunto.

La concepción formal y escenográfica de la obra ha experimentado por su parte un planteamiento radicalmente distinto. Aunque el espectáculo comienza también con una voz en off previa a la aparición de los actores que explica los antecedentes del crimen cometido, el escenario del teatro debe estar desnudo y los actores no llevarán ningún tipo de caracterización ni vestuario específicos. Sobre la escena se colocará una tarima que debe sobresalir en dirección al patio de butacas – en la línea de los podios preconizados por Piscator y por Brecht -. Sobre ella y en dos momentos sucesivos aparecerán Pierre y Claire Lannes para ser interrogados por un policía. Éste se encuentra en el medio de la sala, entre los espectadores²⁷⁶, y a lo largo de la representación puede hablar desde cualquier punto del teatro. Tendrá una libertad de movimientos total. Sólo permanecerán en la tarima avanzada primero Pierre y luego Claire. La idea que subyace a esta concepción escenográfica es que los espectadores se sientan en el interior de una

²⁷⁵ La detención de Claire se produce en las mismas circunstancias que en *Les viaducs de la Seine-et-Oise*. El matrimonio Lannes ha ido a un café. Ella incluso llevaba una maleta porque había decidido marchar a su lugar natal de Cahors. No piensa en su detención inevitable, ni la desea, como en la primera versión. Desea volver a ver a su primer amor. En el bar se comentaba el crimen, y Claire desmintió que éste se hubiese cometido en un bosque – como en la versión inicial -. Puntualizó que se había hecho en una bodega, a las cuatro de la madrugada. El policía de paisano que estaba en el bar la detuvo. Su marido intentó salvarla.

²⁷⁶ Danan resalta este recurso (Danan, 1995, 300). Conviene recordar sin embargo que los espectadores, como en cualquier drama canónico, no tendrán posibilidades de intervenir en la representación: «El personaje emisor utiliza signos para constuir un mensaje que ha de ser interpretado por un receptor (*dialogismo*), al cual no le está permitido, porque el proceso comunicativo así lo dispone, una respuesta verbal inmediata. No hay, pues, interacción o diálogo, y sí comunicación o dialogismo. Tal es, por ejemplo, la relación comunicativa que se produce entre los personajes de una obra de teatro y los espectadores» (Maestro, 1996a, 179).

pequeña sala de interrogatorios. La autora también indica en la didascalia inicial que el teatro en el que se represente la obra ha de ser muy pequeño y sin ningún tipo de decoración. Sumergir al espectador en este interrogatorio, y sobre todo que se olvide que está asistiendo a una representación teatral.²⁷⁷

Las indicaciones didascálicas en el interior del texto son prácticamente inexistentes. La autora no pretende nunca interrumpir los diálogos. Parece dejar al escenógrafo y a los actores una libertad total. Ni siquiera se dice nada sobre la marcha de Pierre Lannes de la escena y la llegada de Claire. El director de la obra y los actores resolverán ellos mismos sobre esta transición. Tampoco hay indicaciones que guíen el comportamiento y motivaciones de los personajes. Nada sabemos sobre lo que piensan o sienten Pierre y Claire Lannes, sólo podemos intentar deducirlo de sus palabras. Marguerite Duras sólo explica a los lectores del texto editado qué siente el policía:

«L'interrogateur est complètement "en allé" dans le crime commis par cette femme. De temps à autre il revient vers nous, on se regarde, puis il repart. Il est désespéré par elle, pour elle – il a la lenteur du désespoir, celle, religieuse, d'un croyant. Au Théâtre Gémier, parfois il montait sur la scène et, lentement, il allait derrière elle et posait ses mains sur ses cheveux et il restait là jusqu'à la fin. Et elle, elle parlait sous ses mains, tout à coup heureuse» (Duras, 1991b, 17).

Desde el inicio el lector sabe que no se trata de un policía al uso. Con sus interrogatorios no pretende hallar las pruebas que culpen a Claire Lannes²⁷⁸. Ya las tiene todas – aunque falta la cabeza de la víctima – y tiene así mismo su confesión. Sus preguntas al matrimonio Lannes sólo están motivadas por la necesidad imperiosa de conocer la interioridad de Claire²⁷⁹. Precisa saberlo todo de ella y el historial de su vida

²⁷⁷ « Le crime, dit Régy, c'est d'abord la possibilité du crime, elle est en nous. Régy a monté la pièce avec le désir de mettre le spectateur devant le vertige des meurtres, "nos envies d'être le criminel, de parler au criminel, de le connaître, de le comprendre, de nous identifier à lui". La petite salle du TNP à Paris au théâtre de Chaillot a été transformée. La scène, le balcon ont été supprimés. Les acteurs sont immobiles. L'action doit être mentale, intérieure. Voulue comme un examen clinique, une expérience dans un endroit clos, la pièce soumet acteurs et spectateurs à l'épreuve de la vérité » (Adler, 1998, 416). Manuel Vieites nos recuerda que el espacio dramático no es únicamente el que se ve sobre el escenario: «O espazo dramático é o que presenta, entre todos os considerados, unha maior complexidade por canto contén o espazo figurado, situado na escena, e o espazo suxerido (dentro/fóra da escena), ao que se pode aludir a través dos diálogos dos personaxes, de efectos sonoros ou visuais e por medio doutros recursos. Hai que ter en conta que a ficción dramática crea o seu propio mundo e só unha moi pequena parte dese mundo se manifesta no espazo dramático mostrado. O feito de ocupar unha butaca na platea, en calquera palco ou anfiteatro, permítenos acceder a un universo ilimitado, completo e coherente en si mesmo» (Vieites, 2004, 158).

²⁷⁸ « L'INTERROGATEUR : Je ne suis pas là pour vous interroger sur les faits, comme vous le savez, mais sur le fond. C'est votre avis sur elle qui importe » (Duras, 1991b, 27).

²⁷⁹ En 1999 se montó de nuevo la obra, dirigida por Patrice Kerbrat e interpretada por Suzanne Flon, Jean-Paul Roussillon y Hubert Godon. En una entrevista publicada en *Le Nouvel Observateur* (nº 1816),

no le basta, ni siquiera le dice nada. Lo que piensa y siente Claire es lo único que le preocupa y obsesiona. El lector – y probablemente el espectador a medida que transcurre la obra – se da cuenta que tampoco está ante un interrogatorio policial de ficción. ¿Qué cuenta entonces esta ficción dramática?²⁸⁰

Claire tuvo un amor en su juventud – antes de conocer a Pierre Lannes – que la llevó a intentar suicidarse cuando la abandonó. Con él descubrió la pasión, la felicidad y el sufrimiento. Todo lo que vino después carece de importancia para ella:

«CLAIRE: Moi telle que vous me voyez là, j'ai eu vingt-cinq ans et j'ai été aimée par cet homme superbe. Je croyais en Dieu à ce moment-là et je communiais tous les jours. Lui vivait maritalement avec une femme et d'abord je n'ai pas voulu de lui à cause de ça. Nous nous sommes aimés à la folie pendant deux ans. Je dis à la folie. C'est lui qui m'a détachée de Dieu. Je ne voyais que par lui après Dieu. Je n'écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour il n'y a plus eu de Dieu mais lui seul. Lui seul. Et puis un jour il a menti. Le ciel s'est écroulé.

*Silence. Elle pense à son suicide à cette époque*²⁸¹.

Trois ans après, j'ai rencontré Pierre Lannes. Il m'a emmenée à Paris. Je n'ai pas eu d'enfants. Je me demande bien à quoi j'ai passé ma vie» (Duras, 1991b, 82–83).

Los hijos serían lo único que daría sentido a su vida tras su único amor de Cahors. Es, como en la primera versión de la obra, una pésima ama de casa, sólo le preocupa su propia limpieza e higiene. Marie-Thérèse ejercía de única administradora del hogar. Ella y Pierre vigilaban a menudo a Claire que se comportaba como una niña traviesa o una loca. Pasaba días enteros desde la llegada de la primavera en su jardín. El cultivo de la menta parecía apasionarle.

la actriz protagonista habló de la obra como una investigación llevada a cabo por la propia autora para intentar desentrañar las motivaciones de un criminal: «Marguerite Duras était passionnée par les faits divers, elle épluchait tous les journaux. Les criminels et leurs motivations l'intriguaient. Cette pièce est inspirée d'un fait réel datant de 1949. Un des personnages, l'Interrogateur, n'est ni policier ni psychiatre. L'Interrogateur, en réalité, c'est elle. Elle qui pose les questions et qui, n'arrivant à rien, finit par baisser les bras.»

²⁸⁰ Según Sarrazac, la obra se centra en explorar la intimidad de la protagonista: «Le public de *L'Amante anglaise* n'est pas convoqué pour juger une affaire criminelle instruite par l'Interrogateur, mais invité à être le spectateur attentif de l'intimité de Claire Lannes, la ci-devant criminelle, intimité dont l'Interrogateur serait l'accoucheur» (Sarrazac, 1989, 158).

²⁸¹ Es la única didascalia referida a la interioridad de los personajes de toda la obra. El tema del intento de suicidio de Claire ya aparece en el interrogatorio anterior de Pierre.

«L'INTERROGATEUR: Parlez-moi de ce jardin.

CLAIRE : Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise²⁸². C'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans les îles où il y a des moutons. Je dois vous dire que quelquefois je me suis sentie très intelligente sur ce banc. À force de rester immobile, j'avais des pensées intelligentes» (Duras, 1991b, 81).

Y también adoraba a Alfonso – que en la primera versión era el amante de Marie-Thérèse –. La simpleza de este hombre que vive en una humilde cabaña en el bosque, que se dedica a cortar madera y que canta la Traviata – en *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, la canción del amor para los protagonistas – enamora a Claire. Escribe su nombre y el de Cahors en la pared de la bodega donde descuartiza a su prima muerta, y lo llama en el momento de su detención. Alfonso es un hombre sin pasado que no encuentra ninguno de los comportamientos de Claire extraños. Sin embargo no quiso ser su amante. Hace doce años ella esperó que la amase. Él nunca apareció para llevarla con él al bosque. Quien sí tiene amantes es Pierre, pero nunca ha abandonado a su mujer. Cualquiera otra lo agobiaría con sus celos. Claire vive en una feliz indiferencia por las cosas. Para ella, es el resto de felicidad que siempre le quedará de su amor vivido con el hombre de Cahors²⁸³. No es una mujer infeliz, ni amargada por la monotonía de su vida y su poca relevancia social, como era el caso de la protagonista de la primera versión. Claire es feliz en su jardín desde que llega la primavera, como lo es Marie-Thérèse jugando con los gatos y acostándose con los trabajadores portugueses del barrio. Claire no envidia a su prima, sólo le molesta un poco el olor a grasa cuando cocina. Pero jamás ha pensado en decirlo porque Marie-Thérèse es quien gobierna la casa. Claire gobierna su jardín. Le molestan las personas que comen demasiado, pero todas, no especialmente su prima que disfruta comiendo. Claire muchas veces vomitaba lo que comía en el jardín.

²⁸² Pierre Lannes le ha contado anteriormente al policía la deficiente educación que había recibido su mujer y sus dificultades para leer o escribir. Apenas comprendía aquello que leía, incluso los cuentos de los niños que cogía cuando limpiaba en una escuela. Aparentaba leer el periódico, pero no lo entendía – no comparte la admiración por la prensa escrita que sentía su homónima de la primera versión –. Eso explica su confusión al decir “la menthe anglaise” – fonéticamente es el mismo enunciado –. Cuando el policía le pregunta a Pierre sobre la capacidad expresiva de su mujer, éste le dice que sólo se expresaba con corrección escolar cuando hablaba de la menta inglesa.

²⁸³ «L'INTERROGATEUR : Mais en pensant que vous n'étiez pas heureuse d'après vous, je me trompe aussi ?

CLAIRE : Oui. Quand on pense à ce que c'était avec l'agent de cahors, on peut dire : rien n'existe à côté. Mais c'est faux. Je n'ai jamais été séparée du bonheur de Cahors, il a débordé sur toute ma vie. Ce n'était pas un bonheur de quelques années, ne le croyez pas. C'était un bonheur fait pour durer toujours » (Duras, 1991b, 86–87).

Lo único que recuerda de la noche del crimen es una mancha en la parte superior de la espalda de su prima. Ninguna otra cosa. En una ocasión le dijo a su marido que Marie-Thérèse tenía ojos de buey – como en la primera versión – y que había soñado que mataba a alguien. Su esposo le dijo que todo el mundo soñaba algo así en alguna ocasión, incluso él mismo. Pero nada de esto explica por qué Claire mató a su prima sordomuda con la que parecía vivir en armonía:

«Le meurtre la fascine mais au-delà de l'intrigue à la Mauriac, ce qu'elle veut faire entendre, c'est le mystère des comportements humains, la logique irrésistible des ténèbres, l'impossibilité d'accéder à une quelconque clarté. Le traitement qu'elle donne au roman – l'interrogatoire – lui permet de glisser spontanément vers le théâtre auquel elle tend intérieurement depuis quelques années par la découverte et l'exploration d'une langue concise, banale et frêle qui va devenir sa marque. Un an plus tard, elle adapte *L'Amante anglaise* pour la scène» (Vircondelet, 1996, 98).

El espectador o lector de esta obra sólo sabrá que cuando Claire descendía desde su habitación hacia la planta baja de la casa, tenía la impresión de que una peligrosa pendiente la llevaba hacia el comedor y la cocina, hacia la habitación de su prima, hacia el territorio donde se comía y donde habitaba también la muerte.

«CLAIRE: [...]

Au rez-de-chaussée, quand on descendait l'escalier il y avait trois portes, la première est celle de la salle à manger, la deuxième celle du couloir, la troisième celle de sa chambre, elles étaient toujours ouvertes, en rang, et toutes du même côté, elles pesaient sur le mur du même côté, alors on pouvait croire que la maison penchait de ce côté-là et que la morte avait roulé au fond, entraînée par la pente, le long des portes, il fallait se tenir à la rampe» (Duras, 1991b, 108–109).

Así acaba esta obra. La única explicación sobre los instantes previos al asesinato de Marie-Thérèse Bousquet es una irresistible pendiente en el suelo de la casa que llevó a Claire Lannes hasta la habitación con olor a comida de su prima.

Se ha prescindido en *Le théâtre de l'Amante anglaise* del recurso a las didascalías narrativas que caracteriza los dramas de Marguerite Duras. Tampoco hay apelaciones directas al público por parte de los personajes de la obra que se transmutaban así en narradores. Hay esta vez una ruptura total con la cuarta pared escénica al proporcionarle al personaje del interrogador una libertad de movimientos por la sala inusitada. La renuncia a decorados y recursos escenográficos también es

peculiar. Se busca crear la sensación de no estar asistiendo a una representación teatral. Una de las varias vías de ruptura que establece la autora con lo convencional en el género dramático. Según Sarrazac, los textos dramáticos escritos por Duras a partir de esta obra caminan hacia la confusión genérica y hacia un hermanamiento con las técnicas narrativas:

«Après *L'Amante anglaise* (1968), la production théâtrale de Marguerite Duras subit une profonde modification. L'auteur continue certes d'écrire du théâtre, mais plus de *pièces* à proprement parler. Des œuvres comme *Détruire dit-elle*, *India Song*, *Agatha*, *La Maladie de la mort*, qui ont déjà connu nombre de mises en scène, ne sont plus à priori destinées à la scène. Parallèlement, des textes ressortissant plutôt au genre du récit, mais dialogués et entrecoupés de brèves parties narratives assimilables à des indications scéniques, tel *Abahn Sabana David*, attirent invinciblement les metteurs en scène. Assiste-t-on à ce même phénomène de confluence du théâtre et du récit qui s'est manifesté chez Beckett à partir de *La Dernière Bande* ? Ou bien l'activité théâtrale de Duras est-elle contaminée par la vogue du "théâtre-récit" qui marque le théâtre français et européen dès le début des années soixante-dix ?» (Sarrazac, 1989, 159).

Les eaux et forêts

En julio de 1963 se publica en la *Nouvelle Revue Française* la primera versión de esta obra, dedicada a su amigo Louis-René des Forêts.²⁸⁴

El 14 de mayo de 1965 se estrena en el teatro Mouffetard interpretada por Claire Delucca, Hélène Surgère y René Erouk. La dirige Yves Brainville.²⁸⁵

Claire Delucca cuenta como desde los primeros ensayos Duras participó activamente y fue modificando el texto de la obra sobre la marcha:

«La pièce était plus courte que celle que fut éditée chez Gallimard après sa création au Théâtre Mouffetard le 14 mai 1965. Marguerite Duras assistait à toutes les répétitions. Elle rectifiait le texte, faisant des ajouts importants pour les rôles de Duvivier et de l'Homme, afin, disait-elle, "qu'ils aient, eux aussi, leur explosion". Sans analyse psychologique, elle nous transmettait pleinement la façon d'interpréter ses personnages (Cl. Delucca)» (Vircondelet, 1994, 289).

²⁸⁴ «Le titre est un clin d'œil ironique à Louis-René des Forêts à qui la pièce est d'ailleurs dédié» (Adler, 1998, 396).

²⁸⁵ La obra se estrena conjuntamente con *Le Guichet* y *Le Meuble* de Jean Tardieu (Rykner, 1988, 215).

Once años más tarde, en noviembre de 1976, Marguerite Duras pondrá de nuevo esta obra en escena bajo su dirección. Sus experiencias de trabajo conjunto con los actores la animaron a tomar las riendas de la dirección teatral. Así les explicaba a los intérpretes sus personajes y el conjunto de la pieza:

«Nous ne savons pas ni vous ni moi ce que vaut la pièce. Personne ne le sait. Vous vous lancez donc dans une nouvelle aventure. Il faut l'assumer ou non. Si vous l'assumez... Si vous jugez de cette pièce en fonction du théâtre en place, cette pièce n'existe pas. Si vous jugez du théâtre en place du point de vue de cette pièce, le théâtre en place n'existe pas. Il n'y a pas de communication. C'est comme si vous en étiez référé à Feydeau pour *Les eaux et forêts*, il n'y a pas de communication du tout. Ce sont des choses étanches complètement. Alors dire ce qu'est ce théâtre, je ne le sais pas moi-même qui l'ai écrit. C'est un théâtre tout à fait naissant, instinctif, comment dirais-je... qui a cette qualité première d'être... de commencer quelque chose, d'être naissant. [...] Le sens général... ça se place au niveau du langage, encore comme *Les eaux et forêts*. Ce sont des gens qui parlent et que la parole entraîne. Et quand vous vous serez mis ça dans la tête vous aurez compris le non-sens de la pièce. Il y a là-dedans une gaieté essentielle, il y a un pessimisme très joyeux. Un pessimisme qui a le fou rire. Alors ils se font un théâtre à trois qu'ils sont uniques à faire. [...]

Vous savez que la littérature actuellement se définit au niveau du langage. Au niveau de l'utilisation du langage. On ne parle plus de ce qu'on écrit, de la société dont on parle, des mœurs dont on parle, de ce qu'on veut dire ou de ce qu'on ne veut pas dire, c'est au niveau de l'utilisation du langage. Les auteurs se distinguent les uns des autres uniquement par cela, par l'utilisation qu'ils font du langage» (Duras, 1997a, 977).

Para la autora y directora, había que renunciar a intentar desentrañar el sentido de la obra, olvidarse de las anteriores experiencias en el teatro, de los dramas conocidos hasta el momento. Se trataba para ella de una aventura pionera en el género, comenzar a interpretar algo de lo que se desconoce hasta dónde llega. Los personajes ni siquiera se comunican entre sí, hablan para matar el tiempo y poco a poco se van dejando dominar por las palabras que emiten. No hay intercambio de información auténtico o experiencias entre los personajes, como es canónico en el género. La palabra no responde a una intención comunicativa, a un deseo autorial de describir tiempos, espacios y a quienes los habitan, sino que es un intento de llenar vacíos. Puro lenguaje sin vocación de retrato psicológico. Los actores han de dejarse llevar por este lenguaje. Marguerite Duras constata que en esa época la escritura se valora en función del juego que ésta desarrolle con las palabras, sin relación alguna con los significados que puedan aportar. Sin embargo, para algún crítico que asistió al estreno de la obra, en ella no hay

sólo un juego de palabras. Está también la pintura de lo que realmente se habla en la calle. Esto es lo que dice Pierre Marcabru en su crítica teatral de la obra (13–X–65):

«Je vais vous faire bondir, mais je crois que Marguerite Duras n'est pas loin d'être notre Tchekhov. [...] Nous n'avons pas l'oreille assez fine. [...] J'avoue avoir un faible pour ce théâtre-là. Je demande seulement qu'on écoute une conversation au hasard, une de ces conversations hésitantes, inachevées, inavouées, ou rien ne vient en surface, et qu'on lise ensuite à haute voix un dialogue de Duras. On y trouvera le même désordre aveugle, la même incertitude, la même impuissance à se saisir et à se vouloir, la même humanité modérée et défaillante» (Vircondelet, 1994, 290).²⁸⁶

Mero juego con las palabras o guiño a la cotidianidad del habla – y de la vida – de la gente de la calle – que siempre apasionó a la autora –, lo cierto es que el lenguaje protagoniza la obra. Antes de que se vean los personajes en escena, escuchamos sus voces, sus gritos.

«C'est un bout de trottoir qui donne sur un passage clouté. La scène est vide. Rumeur de rue. Puis cri d'un homme, et deux cris de femmes, différents. Arrivent sur le bout du trottoir :

Un homme

Une femme avec un très petit chien

Un chien de taille moyenne, seul (facultatif).

L'homme retrousse son pantalon et regarde son mollet. Les deux femmes se penchent et regardent le mollet de l'homme. Le chien de taille moyenne se sauve ou est supposé s'être sauvé. *Le petit chien, tenu en laisse, reste*» (Duras, 1980a, 11).

El argumento de la pieza no puede ser más banal. Un perro de pequeño tamaño muerde a un hombre en la calle. La propietaria del animal aconseja una revisión médica en el Instituto Pasteur para diagnosticar y tratar una posible rabia. El hombre se niega.

²⁸⁶ Los paralelismos entre el teatro de Duras y el de Chejov fueron estudiados por Pierre Brunel en un artículo incluido en su libro *La mort de Godot* (1970), titulado “Anton Tchekhov et Marguerite Duras. Le contrepoint du temps réel et du temps psychologique”. En una parte de ese estudio defiende la idea de que las conversaciones de los personajes de *Les eaux et forêts* no tienen más fin para éstos que permitirles escapar a su hastío vital: «Dans le théâtre de Tchekhov, la conversation permet, comme la musique, le jeu, le tabac ou le thé, de passer le temps ; elle constitue, elle aussi, un essai d'adaptation au lent écoulement de la durée... [...] Comme le couple désuni de *La Musica*, la bonne et le colporteur du *Square* ont l'impression qu'“on peut toujours causer [...] cela ne porte pas à conséquence” (Sq, 59). Bien plus, leur bavardage une fois commencé, ils trouvent que le temps passe plus vite, ils ont l'impression de renouer avec “une délicieuse habitude” (Sq, 129). Les paroles forment une “capsule protectrice” contre les dangers du dehors, en particulier contre le temps qui devient étranger. Voilà pourquoi il devient précieux d'avoir un petit chien qui, en mordant un passant à la jambe, fournit une bonne occasion pour parler de tout et de rien. La recherche, par tous les moyens, d'un interlocuteur est devenue pour les deux femmes des *Eaux-et-forêts* un véritable art de vivre» (Brunel, 1970, 67-68).

Ahí comienza una conversación a tres voces – otra mujer que pasaba por allí se interesa por el asunto – que va a discurrir por los vericuetos más inesperados.

Pasados los primeros lamentos y condolencias de las dos mujeres, los tres personajes se sientan en la acera como si fuesen niños o animales, sin guardar ningún tipo de compostura.

«HOMME, *très très doux tout à coup* : Soyons calmes. Soyons gentils, bien tranquilles...

Femmes 1 et 2 sont bien contentes.

FEMME 1 : Voilà. Ah ! quelle belle journée!

FEMME 2: Asseyez-vous, asseyons-nous par ce beau temps!» (Duras, 1980a, 16).

Su actitud ridícula, la absurda complacencia de la que hacen gala, nos recuerda a la única protagonista de *Oh les beaux jours !* de Beckett, feliz de estar permanentemente enterrada de medio cuerpo bajo un sol de justicia y alegrándose de la bonanza climatológica.

El hombre se imagina lo que pasaría si la rabia canina se extendiese. Para exponerlo en la escena utiliza un procedimiento de carácter narrativo, esto es, elabora un relato desde una postura de distanciamiento con respecto a lo que cuenta – no parece sentirse afectado por la posible rabia –. El efecto es totalmente paródico. Ritmos y rimas protagonizan el texto, las repeticiones son constantes. Esta finalidad paródica del relato se muestra también en el fingimiento de distintos acentos del francés, o de distintas tonalidades de voz por parte del hombre que relata, que muestra sus habilidades interpretativas y su burla con respecto a la apocalíptica llegada de la rabia:

«FEMME 2 : Alors, Paris contaminé? Huit millions d’habitants?

FEMME 1: Paris anéanti ?

FEMME 2 : Dans des souffrances atroces ?

HOMME : Dans des souffrances atroces. Paris contaminé. Paris anéanti. Dans des souffrances atroces. (Récité à part d’une voix très détachée, parodique.) Le temps revient sur ses pas. Le souvenir de l’avenir se perd. Le Bois de Boulogne arrive sur ses grands chevaux, déferle sur les Champs-Élysées, atterrit à la Concorde et là foisonne, foisonne, en un Himalaya... et alors que dans son enchevêtrement désormais inextricable des automobiles sont captives, 403, DS 19, Dauphines, et tout le bordel, et que seuls, inutiles, de jour et de nuit, les feux rouges et verts continuent, continuent, continuent, “Piétons

Attendez’’, ‘‘Piétons Traversez’’, continuent, continuent, une dernière phrase est prononcée» (Duras, 1980a, 22–23).

El espectador se encuentra en pleno teatro del absurdo. La mujer 2 dice que va a hacer lo que más le disgusta, comer camembert. Se habla así mismo de la posibilidad de cocinar al perro con guisantes. También de que el animal puede convertirse en ministro de sanidad. Nada de lo que dicen los personajes parece tener sentido. Pero entre toda esta verborrea ridícula e incomprensible aparece un tema que se puede reconocer como plenamente durasiano. El tema fundamental de la desposesión, olvidarse de uno mismo, no creer en nada, fundirse con la naturaleza, con el agua y el bosque.

«HOMME: Je ne me régale ni ne m’amuse, ni ne contemple. Je regarde. Du haut de l’Arc, je regarde. J’éprouve quoi? Rien. Et vous voudriez que de cet instant je me prive? Non mais. Je suis dépossédé de moi-même jusqu’au trognon y compris. (*Un temps.*) Ah, mesdames Johnson, il y a des jours où je désirerais fort disparaître à mes yeux sans la solennité de l’accident secondaire qui est moi-même. Comprenez, non ? glisser sur moi, moi-même être pour moi, verglas, peau de banane.

FEMME 1 : Ce genre de trucs, ça m’arrive le soir.

HOMME : Zéro ! Pas de cynisme, Missis Thompson, ni de vulgarité ! On vous dit : ‘‘La vie est triste ? hélas ! il faut vivre quand même’’ On vous dit : ‘‘Toujours–prête–à–servir–la–France ?’’ Pouah ! Vulgarité et imbécillité ! (*Doux.*) Non, non, non... faut pas écouter, Missis Thompson; rien, écouter rien du tout... il faut être comme moi, des Eaux et Forêts, sans arrière–pensée, être à la fois des eaux, des forêts... de tout... de rien... de rien du tout...

FEMME 2 : Mais j’en reviens au fait, monsieur. Coupé de toute communication avec autrui, autrement dit (*voix de nouveau suraiguë*) avec qui feriez–vous la conversation, hein, sur l’Arc ?

FEMME 1 : Oh cette voix, cette voix !

FEMME 2, *calmée, voix à peine audible* : Excusez. Je me repète : avec qui feriez–vous la conversation ?

HOMME : La conversation ? Je suis seul humain. Alors je n’ai plus de conversation humaine avec personne. Elle est bien bonne celle–là» (Duras, 1980a, 24–25).

‘‘Détruire, dit–elle’’, de nuevo el absurdo de las convenciones sociales y de las ideas aprendidas. Ninguna de ellas parece creíble ni llevar a la felicidad, por lo tanto mejor es negarse a todo tipo de comunicación con los congéneres, pues todos participan del mismo absurdo. Sus diálogos están llenos de frases hechas, de enunciados convencionales ya creados. El hombre relata – al tiempo que inventa – su vida y habla de ella como si fuese un robot, un disco rayado. Prefiere no pensar, cuando piensa se le aparece el sinsentido de su vida. El pensar para él se relaciona con el mismo jardín que

en L'amante anglaise: en él hay un cedro del Líbano, y es un lugar propicio para la interiorización. En el jardín, sin embargo, también le invade la desesperación:

«HOMME: Du calme. Moi j'ai sept enfants en bas âge. Je suis bibliothécaire à la Bibliothèque Mazarine. J'ai une situation en vue, une femme superbe, une Mercedes-Benz, du temps à ne savoir qu'en faire, des trucs, des trucs, des tas... (*à jouer de façon très généreuse, physiquement très généreuse*) oui, des trucs, des trucs, des tas.. du mobilier, de l'immobilier, de l'immobilier de première classe avec tout l'conf' modern', s.d.b., etc., bibliothèques ! au kilomètre ! une femme, légale et sexy, des enfants, des enfants, des filles, des garçons, des garçons, des filles, des... (*Geste qui signifie : et le reste aussi.*)

FEMME 1 : C'est très rare, ça.

FEMME 2 : Très.

HOMME : et puis du temps. Oui, pour penser, du temps, du temps... des tonnes... et UN parc. Un parc avec... un cèdre du Liban, un pommier de... un poirier... un rosier... de l'herbe... tout, j'ai tout, tout. Et non seulement j'ai, mais je fais, je fais, j'agis, je m'actionne. Je fais. Je pense. Je varie. (*Il cherche et commence à s'exciter.*) Je pense, et je fais. Je varie. (*Geste des mains qui s'inversent.*) Quelquefois je pense je pense je pense. Quelquefois je fais je fais je fais. (*Diction de plus en plus rapide.*) Quelquefois je pense à ce que je fais, quelquefois non, je fais ce que je pense, je pense, je fais, je pense, pense, je fais, quelquefois j'en ai marre, j'en ai marre... marre.

[...]

HOMME: Quelquefois je confonds. Je veux penser, j' me trompe, j' confonds, j' m'embrouille, j' suis désespéré, au lieu de penser... » (Duras, 1980a, 40–41).

La mujer 2 reconoce a su vez que está harta de sí misma. El hombre le plantea la misma solución que la Alissa de *Détruire, dit-elle* :

«HOMME: Erreur! Le cercle est fermé, la rage est partout, donc nulle part, elle tourne en rond comme le cœur. Elle devient la santé nouvelle du peuple et des chiens ensemble. Lassée de son pouvoir, elle devient bonne. D'ailleurs qui la nommerait encore, qui ? sotté ! » (Duras, 1980a, 25).

La rabia se convierte en la salvación pues puede destruirlo todo. El hombre ha confesado que ya no distingue su vida de la invención de la misma que ha hecho. La mentira no se esconde. Todos son conscientes de que mienten²⁸⁷. Los personajes de Duras raramente lo dicen todo, callan muchas cosas. El papel de las didascalias es, en

²⁸⁷ « FEMME 2: Ce qu'elle veut dire, Marguerite-Victoire Sénéchal, c'est : et votre Mercedes-Benz, monsieur ? Où est-elle donc que vous soyez à pied comme ça ?

HOMME, *rit. Tous sont joyeux* : Je l'ai oubliée à la maison.

FEMME 1, *accent belgo-stéphanois* : Vous n'avez pas plus de Mercedes que de beurre en branche faut dire » (Duras, 1980a, 38).

muchos casos, el de explicitar lo que se esconde detrás de las palabras. En esta obra los tres reconocen abiertamente que mienten.

El hombre les reinventa el pasado a las mujeres y a sí mismo. Ellas no quieren entrar en el juego al principio, mas luego sí necesitan participar de la misma ilusión de reconstruir, mediante la ficción relatada, sus vidas.

«HOMME: Menteuse. C'était moi l'année des Settons. Vous aviez vingt ans. J'avais vingt ans et je dansais à la perfection les tangos argentins. Je vous aimais tant que j'en mourais. Tous les soirs on me ranimait au sortir de vos bras» (Duras, 1980a, 31).

A la mujer 2 su madre le dice que debe aguantar los vicios de su marido, que es normal. Ella no puede, a pesar de todo, soportarlo y se inventa una vida distinta.

«FEMME 2: Oui. Merci. (*Un temps.*) Remarquez que ma vie véritable, ma vie profonde, ma vraie vie, elle n'est pas avec Duvivier, elle est ailleurs. J'ai un secret» (Duras, 1980a, 44).

No obstante en el final de la obra todos reconocen haber mentido y no tener más vidas que las que diariamente arrastran. El hombre no trabaja en la Biblioteca Mazarine y la mujer 2,

«FEMME 2: Moi, c'est pire. J'ai pas de secret ni dedans, ni dehors, zéro. J'ai seulement Duvivier» (Duras, 1980a, 48).

Esta mujer ha fracasado incluso en su intento de creerse lo que contaba, ha renunciado a la ilusión. Nada nuevo cuenta Duras. Todo el mundo, como estos personajes de ficción, inventa su pasado, y lo hace a la imagen que más le conviene. Se intenta con ello evitar el dolor, pero apenas se consigue.

«FEMME 2: Hélas! J'ai même inventé mon malheur personnel! Existe-t-il vraiment ? En fin de compte ? Dieu... Dieu... On croit que oui on croit que oui, c'est ça le drame... à défaut de la poudre... » (Duras, 1980a, 32).

La mujer 2 se queja de lo mismo que la criada de *Le Square* o la protagonista de *Les viaducs de la Seine-et-Oise*: no le ha pasado nada interesante en la vida, sólo el suceso de la mordedura del perro. Las tres siempre esperaron que alguien se fijase en

ellas, ser las protagonistas, aunque fuese por breves momentos, de sus propias vidas. Sólo Claire parece cercana a conseguirlo, aunque sea a costa de matar.

Ya que nada de interés sucede a estos personajes de *Les eaux et forêts*, los tres se vuelcan en hablar, para remediarlo, para mejor aguantar la inanidad de sus vidas. No hay entre ellos intercambio de ideas, verdadero diálogo. Lo más parecido a una comunicación que se da entre los tres, es cuando relatan juntos la misma inventada historia, aunque sea absurda, porque lo que importa es estar juntos, compartir el absurdo de sus vidas, no dar cuenta de la verdad. Como dice Rykner:

«Que les personnages mentent ou se taisent, et la communication directe est impossible. La conversation tend à se réduire à l'affrontement de voix contradictoires qui se cherchent désespérément. La seule possibilité d'une rencontre véritable entre les êtres demeure dans la vision conjointe d'un même événement ou d'un même souvenir, qui réunira les regards et permettra l'échange vrai» (Rykner, 1988, 153).

Participar juntos del mismo relato inventado para escapar momentáneamente a sus soledades, hablar en la calle para no volver a casa y encontrarse con la realidad. Y en esta verborrea absurda que no busca más que una salida a la soledad, los personajes pierden su individualidad, se confunden con los animales, hacen las mismas cosas, comparten hábitos y rutas de paseo – no sabemos quién saca a pasear a quién –. Y también sufren procesos de cosificación. En una indicación didascálica se dice que el hombre adopta la misma postura que el pensador de Rodin, se vuelve estatua.

Los tres personajes de esta obra están solos, son en realidad muy pobres, sus vidas tienen el mismo interés que las de los perros que pasean.

«HOMME: Du calme, voyons. (*Un temps.*) Voilà. Vous n'avez rien d'autre à faire dans la vie?

FEMMES 1 et 2, *propos mêlés*: Rien. À peu près rien. Des toutes petites corvées, petites, petites. Acheter un crochet X, une salade. Promener Toto. Trotter. Sur nos petites jambes de fer, Bastille Champs-Élysées Concorde, trotter.

FEMME 1: Quand je n'ai rien à manger je partage la viande de Toto, gratis chez le boucher, cette viande. Ce n'est pas l'histoire de dépenser, non, c'est la barbe, la barbe. Toujours seule à table ! Alors je mange avec Toto. Par terre, comme ça, miam miam, très malproprement» (Duras, 1980a, 26–27).

No es de extrañar por tanto que necesiten escapar de sus vidas a través del más increíble y absurdo de los diálogos, que en la práctica no es más que la enunciación de un relato en común a través del cual reinventan sus existencias. Todo esto parece ir más allá de un puro juego con el lenguaje.

La Musica

En octubre de 1965 se estrena la obra en el “Studio des Champs-Élysées”, protagonizada por Claire Deluca y René Erouk y dirigida por Alain Astruc y Maurice Jacquemont.²⁸⁸

A diferencia de lo que veremos veinte años después en *La Musica deuxième*, las indicaciones didascálicas sobre la pareja protagonista se limitan a su edad y a definirlos como individuos de apariencia convencional. Se presta, eso sí, especial atención a la iluminación de sus rostros a lo largo de toda la representación:

«*La mise en scène devrait être de caractère cinématographique. Eclairage violent des visages qui équivaudrait aux plans rapprochés et plongée de ces visages dans le noir, parfois. Le reste de la scène devrait être gagnée par l'ombre à mesure que progressent les propos*» (Duras, 1980a, 141).

En cuanto al único decorado de la obra, que es en ambos casos y básicamente el hall de un hotel de provincias, también en esta primera obra se dan menos indicaciones sobre su disposición escénica. En *La Musica* se va a escuchar la voz de la recepcionista del hotel, quien tiene la función de facilitarles a los protagonistas las conferencias telefónicas que piden o reciben. Este personaje será posteriormente eliminado y en *La*

²⁸⁸ Sólo tenemos datos precisos sobre una representación de esta obra en España. El 3-XI-01 el periódico *El País* recoge una crítica de Eduardo Haro Tecglen sobre una puesta en escena en el Festival de Otoño de Madrid dirigida por Jorge Eines e interpretada por Natalia Millán y Jesús Noguero. Reproducimos aquí por su interés una parte de la misma: «Duras escribió siempre sobre ella misma; y sobre las mujeres en las que se veía a sí; o sobre la mujer. En esta obra de dos personajes – un diálogo con algunas voces externas sobrantes, impuras – es ella la que mejor se describe; él es violento, o sea, viril; y habla fuerte, grita, tira sillas, salta sobre mesas, pateas. No quiero echarle la culpa al actor Jesús Noguero, quizá un poco más al director, Eines; pero recuerdo una frase de la gran escritora en otra ocasión: “Un intérprete no añade nada al texto; al contrario, lo disminuye”. No creo que sea verdad, y sólo se puede decir eso de una mala actuación. [...] En este caso, la actriz Natalia Millán sí tiene el necesario recogimiento sobre sí misma, los pequeños datos de autocrítica, el misterio querido al que la representación global realista sí puede quitar algo con respecto al original escrito. Ver la interpretación de Natalia Millán, interiorizada, con el dolor hacia dentro, chocando con la exteriorización de Jesús Noguero para que todo sea más imposible, escuchar las palabras escritas por la extraordinaria autora, es un buen regalo de teatro.»

Musica deuxième será el sonido del teléfono el que introduzca las conversaciones telefónicas en escena.²⁸⁹

En la didascalia inicial la autora nos dice que se oirán las voces de otros empleados del hotel, aunque tampoco nunca se verán²⁹⁰. Estas voces desaparecerán también en la segunda versión.

Como ya hemos visto al analizar anteriormente esta obra, la acción se sitúa en una localidad de la costa atlántica francesa, Evreux, a la que ha acudido para finalizar los tramites de su divorcio una pareja que antes ha residido allí. Anne-Marie Roche y Michel Nollet ya han firmado los papeles de su separación definitiva esa misma tarde y a primeras horas del anochecer se reencuentran en el hall del hotel donde ambos están alojados. En este hotel vivieron sus primeras citas amorosas.

La nueva pareja de ella, con quien piensa casarse en breve, vendrá a recogerla a primera hora de la mañana. Él tomará también un tren al día siguiente para volver a París junto a su nuevo amor.

El primero en entrar en escena es Michel Nollet. Después de atravesar el salón del recibidor que conforma el centro del escenario, se dirige fuera de éste hasta donde se supone que se encuentra la recepcionista. Intercambia unos saludos con ella y le pide una conferencia telefónica con un número de París. De esta conversación por tanto sólo se escuchan las voces. Él vuelve al salón para esperar la llamada y en ese momento entra Ann-Marie Roche en dirección a la recepción. Intercambia también unas palabras con la recepcionista, quien le entrega un telegrama. Michel la ha visto entrar y escucha atentamente la conversación de las dos mujeres. Anne-Marie ignora su presencia en el salón. Sin embargo sí lo ve cuando se dirige a su habitación. Él la saluda e intenta entablar una conversación con ella con la disculpa de acordar que van a hacer con los muebles de ambos. Ella evita la cuestión diciendo que aún no ha pensado en ellos y se despide. Poco después llega la conferencia solicitada por Michel, que ha quedado en un estado de evidente nerviosismo al hablar con Anne-Marie. El nuevo amor de Michel le pregunta preocupada cómo han ido los trámites del divorcio, y le pide detalles sobre

²⁸⁹ Como afirma Sarrazac (1989, 150), las frecuentes escenas de conversación telefónica que aparecen en el teatro durasiano – *La Musica*, *La Musica deuxième*, *Suzanne Andler* – subrayan la separación entre quienes las protagonizan.

²⁹⁰ «On ne verra aucun des membres du personnel de l'hôtel, mais on entendra leurs voix : *il est inutile d'encombrer un plateau de présences antiques du valet de chambre et de la vieille patronne* » (Duras, 1980a, 141). La voz autorial del comentario es evidente. Golopentia distingue en sus estudios entre didascalias objetivas y subjetivas. Las segundas son descritas como aquellas en las que el autor interviene de una manera más personal (Golopentia, 194, 37).

Anne-Marie. También quiere saber si aún la ama. Él responde a todo de una manera cortés y automática, incapaz de escuchar realmente lo que esta mujer desde París le pregunta llena de ansiedad. Son las diez de la noche y todo parece vacío en el hotel, Michel Nollet sale de escena y casi enseguida entra en ella Anne-Marie, quien se sienta a ver la televisión. Concentrada en las imágenes, no escucha como vuelve Michel, quien aprovecha la circunstancia para observarla con emoción. Después de vacilar, decide sentarse detrás de ella. La conversación entre ambos comienza con unas evidentes reticencias por parte de Anne-Marie, que sólo responde a las preguntas de Michel para evitar la incomodidad del silencio. Los inicios de esta conversación estarán llenos de temas convencionales y de cortesía y este hecho se verá apoyado por la actuación de los actores:

«*Elle se relève. Ils ne savent plus quelle contenance prendre. La banalité des propos doit être “appuyée”*» (ces propos peuvent être augmentés ou diminués, ou modifiés)» (Duras, 1980a, 147).

Como queda evidenciado en la indicación didascálica, no importan los temas del diálogo en estos comienzos, sino el hecho de la incomodidad de ambos al estar juntos²⁹¹. Los dos intentan resolver esta situación de la manera más cortés posible y sobre todo sin que ninguno se decida realmente a abandonar el salón. Por sus palabras sabemos que la casa de ambos ha sido vendida – él ha visto durante un paseo esa tarde a una familia desconocida cenando dentro y eso le ha provocado un sentimiento contradictorio –, que Michel es arquitecto y que su trabajo va bien. Anne-Marie no está decidida a proporcionar ningún tipo de información sobre su nueva vida. La conversación evoluciona hacia lo más personal cuando Michel insiste en saber dónde vive ella actualmente. Su ex esposa no pregunta nada porque tiene noticias de él a través de una amiga común, Valérie. Al escuchar este nombre Michel se sobresalta :

«LUI, *sursaut léger*: Vous la revoyez?

²⁹¹ La obra fue montada en múltiples ocasiones. Una de ellas en el Festival de Avignon de 1997, dirigida por Jean-Pierre Bernard. En la web Duras se recoge una crítica de la misma hecha por Gerard Fiot que subraya la cotidiana lucha de todos entre las palabras pronunciadas y los pensamientos de quienes las enuncian: « Il y a une voix Duras. Elle était sur scène, parmi nous. Voix “infra”, nécessaire, comme chez Ibsen ou Tchekov ; dans un théâtre du quotidien des gens – comme on dit “théâtre des opérations” à la guerre, la vie la plus banale, belligérante et théâtrale, jusqu’au dérisoire, au plus déplorable. Alors ce théâtre-là, il faut le faire, comme on dit ; il faut le dire, le faire entendre, avec sa “musica” rythmée par des non-dits, silences, ceux des mensonges, des arrière-pensées, des équivoques, d’autant plus dérisoires qu’on n’y échappe pas » (Fiot, web Duras, 31–VIII–98).

ELLE : Oui. J'ai... tout à fait changé d'avis sur elle... on peut prendre fait et cause pour quelqu'un sans pour autant être... injuste... ça ne prouve rien... c'est peut-être simplement que l'on est sous... son influence sans bien s'en rendre compte... (*Un temps.*) Je vois aussi quelquefois les Tournier. (*Un temps.*) C'est tout, je crois.

Allusions non éclairées ni reprises à un passé commun» (Duras, 1980a, 149).

Valérie puede tratarse de una amiga incondicional de Michel, pero también pudo ser su amante. El hecho de que Anne-Marie y ella se hablen ahora extraña en todo caso a Michel. A pesar de este recuerdo evidentemente incómodo del pasado para él, Michel se atreve a esbozar una tímida pregunta sobre el nuevo hombre en la vida de Anne-Marie. Ella esquiva toda respuesta. Él contraataca haciendo referencia al momento más doloroso de su pasado en común: cuando tuvo constancia de que ella lo engañaba por vez primera:

«LUI, *rire*: Vous savez quand vous êtes revenue de Paris... je vous attendais sur le quai de la gare...

Elle le regarde. Il baisse les yeux, cesse de rire, ne continue pas. Elle se lève de son fauteuil, fait quelques pas dans la pièce. Il n'est pas surpris qu'elle bouge, qu'elle ne puisse pas rester en place. Tandis qu'elle est debout il ose encore plus.

LUI, *brutal mais poli* : Vous vous remariez ?

ELLE, *brutale aussi* : Qu'est-ce qui s'est passé sur le quai de la gare ?

Silence. Il hésite, ne dit rien. Elle n'insiste pas. Quelque chose comme la brutalité *ancienne* passe.

ELLE : Je me remarie au mois d'août.

LUI : Dans trois mois... » (Duras, 1980a, 150).

A partir de este momento Anne-Marie Roche no va a evitar más preguntas. El pasado para ella es tan doloroso como para Michel Nolle, pero ya no va a cerrarle la puerta y emprender un nuevo camino sin mirar atrás. A las preguntas de Michel contestará con las verdades que hasta ahora nunca dijo. Los dos saben que su experiencia en común ha sido única, tanto en la pasión como en el sufrimiento. Por eso también saben que será irreplicable en ambos sentidos. Ninguna otra relación los llevará a la misma entrega, pero tampoco al mismo sufrimiento. Anne-Marie no sabe si ama a este nuevo hombre en su vida, pero está segura de que con él no sufrirá.

La diferencia entre Anne-Marie y Michel en el momento presente es que la primera tiene claro que una relación como ambos han vivido nunca será duradera, y el segundo intenta revivirla de nuevo²⁹². El matrimonio, el adoptar los dos los papeles más convencionales de una relación amorosa, aceleró el final, según piensa Anne-Marie. Michel no le ve ningún sentido a querer comportarse como amantes si nada impedía su compromiso oficial. Seguramente no puede entender la necesidad de la que fue su mujer de sentirse deseada como se desea lo prohibido, y no amada con la seguridad y la comodidad que dan los compromisos firmados.

Anne-Marie le da a entender a Michel que intentó suicidarse cuando éste le pidió el divorcio. Él jamás lo supo, ella nunca lo chantajeó con su dolor. A pesar de las evidentes infidelidades reconocidas por él, Anne-Marie siempre lo amó. Si una vez ella tuvo un amante, fue simplemente para recordar las sensaciones que produce la atracción física en sus inicios, la sensación también de lo prohibido. Le va a contar a Michel con la sinceridad que nunca compartieron lo que experimentó al serle infiel por primera vez. Recuperó por unos momentos la sensación de verse deseada, y por alguien absolutamente desconocido y que sólo se distinguía, como los demás hombres, por el hecho de no ser su marido. La experiencia al mismo tiempo fue terrible para ella, porque aún amaba a Michel. Anne-Marie asegura que para un hombre la infidelidad debe ser más fácil, que un hombre puede serle infiel a su pareja en reiteradas ocasiones sin que esto cambie sus sentimientos hacia ella. Michel lo corrobora. Y reconoce que, aún ahora, y sabiéndose él infiel desde los comienzos de su matrimonio, no puede soportar la idea de que hubiese otro hombre en la vida de Anne-Marie, ni siquiera un desconocido al que ella nunca volvería a ver. En la misma época, la seguía y vigilaba para comprobar si tenía un amante. Siempre estaba sola, y eso también le hacía sentir celos. Celos de los momentos de soledad de su mujer que él no podía compartir.²⁹³

²⁹² « Chez M.D., l'amour n'est jamais vécu comme éclatant, mais comme faisant problème, comme étant le but auquel on aspire et qu'on ne voit pas, qu'on manque dès qu'on l'a trouvé, qui ne se révèle qu'après coup comme une possibilité gâchée. Ainsi les époux divorcés de la *Musica* ne se parlent vraiment qu'après s'être quittés, ne se dévoilent et se comprennent que quand tout est perdu » (Bonnefoy, 1977, 118).

²⁹³ Michel espiaba a su mujer sospechando que tenía un amante. Siempre la vio sola. En una ocasión la siguió por la carretera hasta la entrada de un bosque – recordemos el simbolismo de este elemento en la obra de Duras –. Anne-Marie se adentró sola y sin miedo en el bosque y Michel no se atrevió a seguirla. La decisión con la que su mujer se internó en la espesura, esos momentos de soledad e intimidad con la naturaleza, provocaron en Michel unos celos más intensos que si la hubiese visto con un amante. En *Les chantiers* hemos visto como una acción de este tipo por parte también de una mujer desencadenaba el interés obsesivo por ella del hombre que la había observado.

La oscuridad es cada vez mayor en el salón, los dos han quedado inmobilizados y en el reloj suenan las dos de la mañana. Anna-Marie vuelve a hacer notar lo tardío de la hora y lo que pueden pensar los empleados del hotel:

«ELLE, *très bas*: Il est deux heures. Qu'est-ce qu'on va penser ?

Il ne répond pas.

*Désir revenu*²⁹⁴.

Il se lève, comme décidé à en rester là.

Il va vers la réception, lentement. Elle reste assise.

LUI, *se retourne* : Votre numéro ?

ELLE : Le vingt-huit.

Elle se lève à son tour. Il revient. Ils sont face à face. Il lui tend la clef. Ils ne bougent pas. Elle ne prend pas la clef. Il dit à voix basse, voix fausse :

LUI, *très doux* : C'est bête, vous allez être très fatiguée demain. (*Un temps.*) On vient à quelle heure ?

ELLE : Je ne sais pas au juste, avant neuf heures.

LUI : Au revoir.

ELLE : Au revoir.

Elle prend la clef. Ils se séparent. Ils font quelques pas puis s'arrêtent, restent sur place.

*C'est lui qui revient sur ses pas. Elle est appuyée à un fauteuil, le regarde venir. Ils sont face à face.*²⁹⁵

ELLE, *brutale* : Qu'est-ce qui s'est passé sur le quai de la gare ?

LUI : Sur le quai de la gare j'ai voulu vous tuer. J'avais acheté un arme, j'attendais que vous descendiez du train pour vous tuer» (Duras, 1980a, 161–162).

Anne-Marie sabe que nada va a cambiar su decisión de marchar a América con otro hombre e intentar olvidar a Michel. Hace todo lo posible por guardar la compostura, pero tampoco es capaz de coger la llave de su habitación, levantarse y marcharse definitivamente. Quiere saber lo que él ha sentido al esperarla después de su primera ausencia totalmente injustificada, sufriendo por la evidencia de la infidelidad de la mujer que él mismo había engañado sin preocuparse por ello. No fue capaz de matarla, y eso parece molestar a Anne-Marie, como una señal de que el dolor que Michel sentía no era tan grande como ella necesitaba que fuese, como el que ella experimentaría en su lugar. Con una agresividad evidente retoma el tema de los muebles

²⁹⁴ Esta indicación se centra en el mundo interior del personaje que el actor ha de tener en cuenta. Resulta imposible traducirla en algo visible para el espectador.

²⁹⁵ Toda esta didascalia se suprime en *La Musica deuxième*.

de ambos. A Michel sólo le interesa saber si aquella infidelidad fue o no deseada. Fue tan casual como las aventuras de Michel con otras mujeres, con la diferencia de que Anne-Marie sufría en aquellos momentos por no sentirse deseada por su marido.

El teléfono vuelve a sonar. La recepcionista sabe que los dos están en el salón y llama a Michel. Él no responde y esto molesta a la señora, su voz lo evidencia. Michel Nollet acaba por contestar. Es su nuevo amor que llama preocupada. Él intenta disimular su estado de nerviosismo. Ha ido al cine, se ha acostado, ella no debe inquietarse por nada. Durante esta conversación en la que ella está presente, Anne-Marie se acerca como nunca lo ha hecho esa noche a Michel. Intenta ayudarlo a responder a las preguntas de esa nueva mujer.

«Il ne répond pas. Anne-Marie le regarde comme si c'était elle qui devait répondre. Ils cherchent ensemble quoi dire à la femme qui téléphone.

VOIX : Dis-moi quelque chose sans ça je ne vais pas dormir de la nuit. Michel... Michel...

LUI : Pour la revoir.

Silence au bout du fil. Puis la voix reprend.

VOIX : Je le savais. (*Un temps.*) Eh bien ?

Anne-Marie prononce : «Rien. » Et lui, sur le même ton, répond :

LUI : Rien.

Silence.

VOIX : Tu es sûr ?

LUI : Oui. (*Un temps.*) Va te coucher, dors, ne t'inquiète pas» (Duras, 1980a, 165).

Anne-Marie acaba de firmar los papeles del divorcio, está decidida a emprender una nueva vida, pero se comporta ahora como la esposa que en todo momento ayuda a su marido. La mujer que lo espera en París no debe sospechar lo que está pasando, que el divorcio no significa que la pasión entre ambos se haya acabado. Esa mujer lo intuye, pero Anne-Marie va a colaborar con Michel para alejar esa idea de su mente y para evitarle el sufrimiento. No sabemos qué hubiera pasado de no estar presente Anne-Marie. Si Michel habría dicho toda la verdad de lo que sentía. Es posible. Después de colgar el teléfono, Michel vuelve al tema de la infidelidad de Anne-Marie. El hecho le

obsesiona y no puede evitar sufrir, aún sabiendo que sus propios engaños han sido mayores. El teléfono vuelve a sonar :²⁹⁶

«Et encore une fois la sonnerie du téléphone retentit. Ils esquissent un mouvement de fuite. Puis ils restent debout, immobiles. Il faudrait que se dégage l'impression qu'ils sont pourchassés, qu'ils ne *peuvent pas revenir en arrière sans provoquer, encore une fois, de la souffrance et du désespoir ici ou là, qu'ils le savent*» (Duras, 1980a, 166).

Es el hombre que viene de camino para recoger a Anne-Marie, el hombre con el que ésta se va a casar, el que llama porque también intuye que algo pasa. Como bien se indica en la didascalia, si alguna tentación tienen Anne-Marie y Michel de recuperar su relación, las llamadas de sus actuales parejas ayudan a impedirlo. La inquietud de los que llaman por teléfono muestra su amor y el dolor que ya sienten ante el mero presentimiento de que la persona que aman no les pertenezca enteramente. Su dolor empuja a los recién divorciados a llevar a cabo lo que han puesto en el papel.

Mientras que en la conversación anterior Anne-Marie apoyaba a Michel en su intento de tranquilizar a su pareja, a ésta Michel asiste preso de una total desesperación. Esta vez Anne-Marie está sola en su lucha de decir o no al hombre que llama la verdad de lo que siente. Y se decide por pedirle que venga lo más rápido posible.

Anne-Marie quiere cerrar ya definitivamente la conversación, escapar hacia otra vida. Para que los dos hombres que la desean no sufran. Se irá con el que viene de camino, y a Michel le asegura que las infidelidades de ambos fueron idénticas, episodios sin importancia provocados por el azar. Nada por lo que merezca la pena sufrir. Él reconoce ahora que sólo matarla calmaría su sufrimiento, nada que no sea ella podrá calmarlo. Le pide que no se marche, que se quede por lo menos en el país para poder encontrarse como amantes, como en el principio de su relación. Ella se niega, eso sería de nuevo programar el amor. Lo mejor es ya no hacer nada, dejar que el azar decida y que el amor que ambos sienten siga creciendo. No sabe si se van a encontrar alguna vez de nuevo. Si esto no ocurre nunca morirán, como los amantes de la literatura. Ella es ahora la Julieta prohibida, la mujer de la que se ha divorciado porque, según cree todo el mundo, ya no se aman.

²⁹⁶ Esta próxima escena de conversación telefónica está eliminada en *La Musica deuxième*. La anterior de Michel con su pareja se recupera con variantes después del entreacto que aparece en esta segunda versión.

En el final de la obra, y como el esposo que fue, ayuda a su mujer a levantarse y la lleva fuera para que allí espera al nuevo hombre que viene a buscarla.²⁹⁷

«LUI: Mais si jamais toi et moi de nouveau...

ELLE: Ce jour on mourra sans doute comme font les amants.

LUI : Que se passe t-il ?

ELLE : Quand ?

LUI : Maintenant. Le commencement ou la fin ?

ELLE : Qui sait ?

LUI, *un temps* : Va attendre dehors que cet homme arrive.

ELLE, avec une docilité qui évoque d'autres circonstances : Oui.

Il la prend par le bras et la mène jusqu'à la porte de l'hôtel. *Elle est sortie. Il reste debout immobile, devant la porte.* On dirait qu'il dort debout» (Duras, 1980a, 170–171).

Esta primera versión de la obra ha estado marcada por el sonido constante del reloj, por los intentos de esbozar muchos gestos de sonrisa formal, por una escasa cercanía física entre los personajes – que sólo se rompe cuando Michel intenta entregarle la llave de su habitación a Anne-Marie, episodio que se suprime en *La Musica Deuxième* – y por una sobrecarga de información en las conversaciones telefónicas sobre los viajes que va a emprender la pareja al día siguiente. Todos estos elementos se modificarán en la segunda versión que Marguerite Duras elabora y dirige veinte años después.

La Musica Deuxième

«L'année 1985 est celle des retrouvailles avec le théâtre²⁹⁸. Elle adapte *La Mouette* de Tchekhov et accepte la commande que lui propose Jean-Louis Barrault de remonter *La Musica*. Alors qu'elle n'avait pas hésité à dire que *La Musica* était un texte d'une grande facilité – "C'est mon côté pute, des *Musica* je peux en écrire tant que je veux" – elle entreprend cependant de la réécrire pour une nouvelle distribution avec Miou-Miou et Sami Frey. [...] Dans la version de 1965 – la pièce puis le film avec Delphine Seyrig et Robert Hossein – le couple se retrouvait à l'hôtel d'Évreux. Ils se parlaient jusqu'à

²⁹⁷ Todo este final es eliminado totalmente en *La Musica deuxième*. En su lugar aparece un entreacto y después la noche continua con ellos dialogando.

²⁹⁸ El año anterior ya había dirigido para el "Théâtre du Rond-Point" una lectura dramatizada de varios de sus textos teatrales.

trois heures du matin puis se couchaient épuisés²⁹⁹, séparés à jamais. Cette fois-ci, Sami Frey et Miou-Miou traversent jusqu'au bout l'épreuve de la nuit. Ils se répètent, se contredisent, se rapprochent. Ils sont très loin l'un de l'autre et pourtant ils ne se sont jamais parlé comme cette nuit. C'est par leurs paroles qu'ils s'aperçoivent qu'ils sont irrémédiablement liés. Alors pourquoi divorcer? Ils savent que le jour va les séparer. "On" les attend. Dans la vie de chacun, il y a quelqu'un d'autre, des projets, l'hypothèse d'un avenir. Elle, elle paraît plus libre que lui, plus désireuse d'oublier les blessures, d'espérer le jour. Lui, il s'accroche désespérément aux derniers instants. Elle, comme Lol V. Stein ou Anne-Marie Stretter, elle est déjà partie, loin de lui, hors d'atteinte définitivement, à l'intérieur d'elle-même» (Adler, 1998, 526).

El 20 de marzo de 1985 se estrena esta obra en el "Théâtre du Rond-Point". Marguerite Duras la dirige, ayudada por Yann Andrea y Marie-Pierre Fernandes. Sus intérpretes son Miou Miou y Sami Frey. De esta versión, más larga que la anterior, desaparece el personaje de la recepcionista del hotel y toda voz exterior al decorado que no sean las llamadas telefónicas. Ha sido eliminado el final de *La Musica* y en su lugar se ha creado un peculiar entreacto que da paso a las últimas horas de la noche durante las cuales se alarga la conversación de los dos protagonistas.

Hemos visto al analizar *La Musica* como en esta segunda versión se eliminarían detalles de las conversaciones telefónicas que aparecen ahora sintetizados, algunas de ellas eliminadas, y como la actitud en escena de los personajes es menos "amable" en relación a sus gestos y su compostura. Las didascalias iniciales que definen personajes y decorado también varían. Si en *La Musica* sólo se daba el dato de la edad aproximada de ambos, su apariencia poco notoria y la conveniencia de resaltar sus rostros a lo largo de la representación con una iluminación especial, aquí la autora elabora dos amplísimas descripciones de Ann-Marie Roche y Michel Nollet en las que la narratividad es más que evidente. También lo son las comparaciones y referencias al texto de partida y a otros de su autoría.

«LUI, *Michel Nollet*: Trente-cinq ans ou davantage. Le premier jour, dans la nouvelle maison, lorsqu'ils se sont mariés, il a parlé de partir. Et puis tous les jours ensuite, il a parlé de ça, partir. Un jour il a voulu tuer, tuer elle, son amour. Il fait peur comme la foudre la vérité la passion tandis qu'on l'aime comme son enfant, son frère, son amant. Il est très beau, d'une beauté qu'il doit à la fois ignorer et bien connaître – de la façon dont il connaîtrait une arme ou son histoire. Ce n'est pas un homme difficile à connaître, c'est un homme qu'on ne peut pas connaître. Derrière lui une chaîne d'hommes à la peau sombre. Ça doit venir d'Alexandrie ça ou de Babylone, des bords du Tibériade, ça doit venir de par là-

²⁹⁹ Ya hemos visto que el final no era exactamente así. Michel Nollet necesitó llevar a Anne-Marie hasta el exterior del hotel para alejarse de ella.

bas. C'est Michel Nollet : nom parisien qui remplace le nom oublié. Michel Nollet, il pourrait être comédien quand ça lui chante, immense, bouleversant. Quand ça ne lui chante pas, Dieu sait ce qu'il fait, dans les rues à regarder. On ne sait rien. Voici ce qu'on sait : il pourrait être un comédien³⁰⁰. Il pourrait être un architecte. Il pourrait être un écrivain. Il pourrait être un juif. Ce sont des choses possibles. Il ne pourrait pas ne pas être ce qu'il est dans *La Musica*, c'est-à-dire celui qu'elle connaît, ce mort-vivant parce qu'elle va disparaître de sa vie. Il veut elle, Anne-Marie Roche. Si le monde dans son entier ne lui est pas donné par elle, il le jette, il le donne aux chiens. Il n'a que faire du bonheur, de l'argent, de l'amour, des femmes, des morales, des philosophies. Il veut seulement ça, elle, elle qui sait pour eux deux, comme l'homme de Lahore le sait pour l'autre, A.M.S. : qu'ils peuvent, eux, se passer de l'histoire d'amour» (Duras, 1996c, 12-13).

Prácticamente todos los personajes masculinos de Duras actúan como referencia y modelo para el actor que ha de interpretar el personaje y para el lector de la obra – el judío, el hermano amado, el vicecónsul –. Al espectador le resultará imposible conocer toda esta información. Y aún menos al que no ha conocido la primera versión de la obra.

El estilo empleado para la redacción de todas las didascalias de *La Musica deuxième* es el mismo que para todos los textos de Duras en el final de su escritura dramática, un momento en el que la distinción de género literario era ya muy confusa. La práctica totalidad de las mismas se dirige a los actores en su preparación del personaje³⁰¹ y a los lectores³⁰², especialmente a aquellos conocedores de su trayectoria literaria.

³⁰⁰ Como veremos más adelante, la metateatralidad va a ir ganando los textos dramáticos de la autora hasta hacerse sustancial en el final de su trayectoria artística. Recordemos que *La Musica Deuxième* es la última obra teatral escrita por Marguerite Duras.

³⁰¹ « *Quoi se dire ?* Il recommence une dernière fois à “meubler le silence”. [...] »

Sourire. – Elle a dû être jalouse de ce travail autrefois» (Duras, 1996c, 24).

« ELLE, très directe, mais c'est comme si elle parlait de la mémoire en général et non pas de la leur » (Duras 1996c, 33).

« Silence. Il hésite, ne dit rien. Elle n'insiste pas. Quelque chose comme la brutalité ancienne passe » (Duras, 1996c, 28).

³⁰² « *La réponse devrait être* : “Un amour pareil”. [...] Deuxième plongée dans le trouble, mais cette fois aucun des deux n'essaye d'en sortir. [...] Silence. Les souvenirs affluent de plus en plus précis. [...] C'est dans cet hôtel qui s'est déroulée a période la plus extraordinaire de leur histoire » (Duras, 1996c, 31-32).

« *Allusion à une tentative de suicide*. Il est stupéfait. Elle a voulu mourir, il l'apprend » (Duras, 1996c, 38). Golopentia da cuenta de una comunicación de Milagros Ezquerro en un coloquio celebrado en Grenoble en 1991 sobre los textos didascálicos: «Car le texte didascalique n'est pas destiné seulement à la lecture du metteur en scène, mais à celle d'un nombre croissant de lecteurs ‘non-professionnels’, et il a pour fonction, en tant que tel, tout simplement de ‘faire surgir dans l’imagination de son lecteur des images précises et complexes qui ne sont pas inévitablement induites par ce que disent les personnages’ » (Golopentia, 1994, 12). Recordemos también las esclarecedoras palabras de M^a del Carmen Bobes Naves sobre los textos didascálicos: «Con cierta frecuencia se ha identificado la obra dramática con el texto dialogado, y se ha prestado poca atención al texto de las acotaciones, pero la realidad es que ambos textos

«Silence.

Elle va parler de ce dont ils n'ont jamais reparlé.

Écrire, aimer, elle, elle voit que cela se vit dans le même inconnu, dans le même défi de la connaissance mise au désespoir» (Duras, 1996c, 64).

La didascalía que describe el decorado participa de estas mismas características³⁰³. La escenografía debe dar la impresión de que los espectadores están tan metidos en el hotel como los protagonistas de la obra que se desarrolla en el hall del establecimiento³⁰⁴. La puerta giratoria que da entrada al edificio tiene por función aislarlo de los vientos de las playas del norte que nunca aparecerán en la obra – es una explicación de carácter claramente narrativo –. Se dan las indicaciones como si hubiese que filmarlas. El lector de Duras sabe que connotaciones llevan consigo estas playas del norte y como la autora utiliza las imágenes de la pantalla. La televisión de *La Musica* ha desaparecido y la zona en la que deben moverse los actores se restringe a un espacio predeterminado de tres o cuatro metros. Se hacen referencias a la primera versión. La autora quiere una entrega total por parte de los espectadores, que compartirán con los personajes la sensación de encarcelamiento y de asfixia – espacial y vital –. En *La Musica* Michel Nollé entraba y salía del salón en dirección a la recepción del hotel o a la calle. Aunque menos, también lo hacía Anne-Marie Roche. En esta ocasión nadie se moverá de los cuatro metros delimitados.

Aunque el primer acto de *La Musica deuxième* repite sustancialmente lo que ocurría en *La Musica*, en esta segunda versión y desde el principio Michel Nollé espera explícitamente la llegada de Anne-Marie y su sufrimiento es evidente. El de ella

forman una unidad, que es la obra con un sentido único y, por tanto, se complementan semánticamente y mantienen continuas relaciones semióticas entre ellos» (Bobes Naves, 1996, 58).

³⁰³ « Le spectateur n'est pas censé savoir que lui s'appelle Michel Nollé, que l'on se trouve à Évreux (HÔTEL DE FRANCE – ÉVREUX, sur les vitrines du décor, n'est qu'un clin d'œil du décorateur, invisible de la salle). On va vers une abstraction de plus en plus grande. On dirait qu'il y a à travers l'écriture théâtrale, comme une tentative de destruction des notions de temps, de lieu, de personne. [...] Alors le texte publié de la pièce s'est ensuite rapproché du livre. Dans ce champ laissé libre entre les mots du dialogue, M.D. fait plus que donner des indications scéniques, elle parle au lecteur. De la lumière, de l'écriture, des silences, des regards» (Fernandes, 1986, 71–72).

³⁰⁴ Escuchemos al escenógrafo de la obra, Roberto Plate: « J'ai conçu le décor en fonction de la totalité de la salle du Pond-Point, qui est circulaire. [...] C'était une façon de faire participer les spectateurs comme s'ils étaient assis à d'autres tables de bridge en train de regarder ce coin-là du hall » (Fernandes, 1986, 32). El diseño semicircular del decorado recuerda a la estructura de los teatros griegos.

también desde el momento en que lo ve. No hay intercambio de saludos de cortesía, ni falsas sonrisas amables, ni intentos visibles de abandonar el salón – aunque Anne–Marie los enuncie débilmente³⁰⁵ –. En la primera versión Michel intentaba traer algo de beber para los dos. El bar había cerrado. En esta va a buscar algo que no encuentra y se disculpa por ello. Sólo los conocedores de la primera saben lo que ha ido a buscar. El reloj de pared que marcaba el paso de las horas en *La Musica* y que daba pie a los intentos de Anne–Marie de marchar, ha desaparecido aquí.

En esta ocasión Anne–Marie asiste a la primera conversación telefónica de Michel con su nuevo amor. Se han eliminado los detalles sobre horarios de trenes y se ha sintetizado el diálogo. El mensaje principal ahora es la incomodidad que siente Michel ante la presencia de Anne–Marie en esta conversación. En la segunda llamada de la mujer desde París Michel no coge esta vez el teléfono. Sólo volverá a hablar con ella después del entreacto. La conversación telefónica de Anne–Marie con el hombre que la vendrá a recoger desaparece³⁰⁶. Los movimientos de la protagonista y sus intentos de alejarse físicamente de Michel en el salón también se eliminan y en su lugar incluso aparece una invitación a sentarse a su lado. También él se aproxima a ella hasta casi tocarla hacia el final del primer acto cuando le pide que se quede en Francia. La reducción del espacio escenográfico ha ayudado a esto, pero asimismo la voluntad de la autora de liberar a sus personajes del respeto hacia lo convencional. La ausencia de la recepcionista, que prácticamente los espiaba en *La Musica*, libera a la pareja de la preocupación por la compostura.³⁰⁷

³⁰⁵ « Elle fait allusion au passage du temps, suggérant indirectement que la conversation, s'étant étendue au delà de ce qu'elle désirait, doit toucher à sa fin. Consciente du temps, Anne–Marie n'est pas entièrement absorbée par la conversation, ce qui montre son ambivalence vis-à-vis de la continuation de celle-ci. Par ailleurs, Michel s'engloutit totalement dans la discussion » (d'Angelo, 1996, 207).

³⁰⁶ « Il n'y a ici aucun recours possible au nouveau compagnon comme cela pouvait encore s'imaginer dans *La Musica* de 1965, aucune perspective de deuxième amour comme dans *Suzanna Andler* ou *Véra Baxter*, pièces de M.D. dont la situation est le plus proche de *La Musica* de 1965. [...] Au premier jour des répétitions, M.D. s'interrogeait sur la nécessité des réponses en voix off de la femme au téléphone. Dans le texte édité, elle dit que cette voix est à "peine audible" la première fois, inaudible ensuite. Dans la mise en scène du Rond Point, elle avait choisi qu'on ne l'entende jamais. Il y avait une voix enregistrée qui donnait la réplique à S.F., mais il était seul à l'entendre. Gravité des silences entre ses réponses à lui. M.D. a resserré le huis-clos de la passion. L'effacement du Tiers dans *La Musica Deuxième* met davantage encore en évidence que l'interdit est extérieur ? et que rien n'a jamais séparé ces deux êtres qu'eux-mêmes. [...] M.D. : Pour que l'amour e découvre à lui-même, il lui faut quelque chose à quoi se heurter. Il faut des accidents à l'amour. Ces deux-là se sont inventés leur propre enfer. Ce n'est pas le monde qui les empêchés de vivre ensemble » (Fernandes, 1986, 62–63).

³⁰⁷ Rykner lo resume : « Une fois qu'ils sont entrés sur le plateau, ils n'en sortiront plus avant que leur passion ne soit vraiment créée. Ils sont comme coincés, face à face, obligés d'aller jusqu'au bout,

En la primera versión los personajes se hablaban por curiosidad, por saber de la vida del otro, o para cubrir un incómodo vacío. En la segunda el deseo los domina. El intermedio que la autora va a introducir se convierte en un necesario descanso antes del combate final. Anne-Marie y Michel ya no podrán seguir esquivándose.

En *La Musica Deuxième* el primer acto no finaliza cuando Michel lleva a Anne-Marie hasta la puerta del hotel para que espere a su nuevo amor. En esta obra Marguerite Duras introduce un entreacto, aunque el término no le valga para describir lo que debe ocurrir en escena:

«Ici se produit le passage de La Musica à La Musica Deuxième. Ce n'est pas un entracte. Disons que c'est un intermède sans jeu aucun.

Voici comment cela doit se passer.

Après avoir dit leur dernière réplique, les comédiens restent en situation pendant deux à trois secondes, jusqu'à l'arrivée de la musique – celle de Duke Ellington. Alors les comédiens d'un seul coup cessent de jouer et se séparent.

La lumière commence à baisser.

Les comédiens séparés se dirigent vers des lieux différents de la scène.

Lui va s'asseoir dans un angle lointain du décor qui est éclairé pour sa venue, très légèrement.

Elle reste au milieu du décor, assise à l'une des deux tables.

Sur les tables il y a des verres, des carafes d'eau, des cigarettes.

La lumière baisse beaucoup, elle devient une pénombre. Les comédiens fument. Dans la pénombre, la fumée des cigarettes envahit l'espace de la scène.

Les comédiens se reposent profondément face au public.

Ce repos est un spectacle.

Cela dure exactement deux minutes pleines.

Et puis la lumière recommence à monter.

Les comédiens éteignent leurs cigarettes.

Ils se relèvent.

Ils vont rejoindre leurs places de jeu, près des tables.

Le téléphone sonne.

Nous sommes en pleine nuit.

Lentement Michel Nollet va vers le téléphone.

Elle ne bouge pas» (Duras, 1996c, 59–60).

exactement à l'image de l'acteur qui sait que, quoi qu'il arrive, rien ne pourra arrêter la pièce » (Rykner, 1988,198).

El deseo autorial de ruptura con la ilusión teatral no puede ser más claro. El descanso de los actores se produce a la vista del público. Sin embargo en su actitud de distanciamiento mutuo parecen repetir el deseo de los personajes de escapar del pequeño círculo del salón – y vital – en el que han estado encerrados hasta ahora. Al mismo tiempo la acción dramática no se retoma hasta que los actores han apagado sus cigarrillos y se sitúan en el área delimitada para la representación teatral. Marguerite Duras ha acercado primero la escenografía al público de manera que éste se viese “sumergido” en el interior del hotel, participando como auténticos “voyeurs” del diálogo de la pareja recién divorciada. Con este entreacto no obstante devuelve a los espectadores a su función de público y les recuerda que están asistiendo a una ficción dramática.³⁰⁸

En la segunda conversación de Michel Nollet con la mujer que le llama inquieta desde París, y que aparece inmediatamente después del entreacto, él no va a tener el apoyo de Anne-Marie para fingir que todo va bien. Le dice la verdad de lo que ocurre a quien de alguna manera ya lo intuía. Le reconoce incluso que siempre ha mentido sobre lo que sentía por su ya ex esposa y que ésta asiste a la conversación bajo la apariencia falsa de no importarle. Pero ya no habrá más mentiras ni en las palabras ni en los gestos de los protagonistas de esta obra:

«Silence».³⁰⁹

Il raccroche le téléphone d'un geste ralenti.

Il se tourne vers elle. Ils se regardent sans parler. Ils se regardent jusqu'à ne plus pouvoir le faire. Puis il s'assied, la tête dans les mains.

Très souvent au cours de “La Musica II” *il sera ainsi, la tête dans les mains, ou les yeux fermés, à ne plus vouloir voir*» (Duras, 1996c, 62–63).

Los personajes han perdido en gran parte la compostura, de sus cuerpos y de sus palabras. Al principio de su conversación Michel le había dicho a Anne-Marie que todo iba muy bien en su oficina de arquitectura, que le seguía entusiasmado su oficio.

³⁰⁸ «Jeu de miroir entre la scène et la salle. Mise en abîme du spectateur et de l'acteur dans le simple silence d'un entracte fictif» (Fernandes, 1986, 85).

³⁰⁹ Repetiremos en nuestro análisis de la obra dramática de Duras el protagonismo de la palabra “silencio”. Queremos citar ahora las pertinentes apreciaciones de Túa Blesa sobre sus valores: «Sólo es silencio el desorden, el caos, lo inaudible, lo ininteligible, lo invisible, el blanco que precede la letra inicial o el negro que se simboliza en el punto final, el espacio ya del extratexto, cuando en ocasiones atraviesa el marco y se textualiza» (Blesa, 1998, 136).

Ahora reconoce que después de la ruptura no pudo trabajar. Estuvo un año sin hacer nada, hasta que agotó su dinero y se vio obligado a abrir de nuevo una oficina en París. Ahora es arquitecto simplemente para ganarse la vida. Anne-Marie le recuerda que siempre quiso escribir, y él se emociona de que ella guarde ese deseo en la memoria. Su ya ex esposa no está frente a él atacando, intenta ayudarlo a sobrellevar el momento abriéndole nuevas perspectivas:

«M.Duras: Tu écoutes fort parce-qu'il y a des choses de lui que tu aimes toujours et que tu ignores. Il y a beaucoup d'amour dans ton écoute pour lui. Il n'y a plus de colère. D'une façon générale, dans ton attitude, tu veux l'empêcher de souffrir» (Fernandes, 1986, 56).

Llevan casi cuatro años separados. Para ella, en el fracaso de su relación influyó el hecho de que no siguiesen en la habitación número tres del hotel en el que ahora están. La habitación de su pasión inicial. La casa que él construyó y donde vivieron durante su matrimonio es comparada al infierno. Nadie debería vivir en esas casas. Nadie debería dejar que sus pasiones se canalizasen por la cómoda vía del matrimonio convencional. Él debería escribir, pues con su oficio de arquitecto sólo contribuye a destruir las pasiones de las parejas que antes se amaron en habitaciones de hoteles.

Después de su separación, ella también se vio obligada a volver a trabajar y recuperó su oficio de intérprete. Actualmente vive en una localidad del Báltico, pero probablemente se irá con su nuevo marido a América del norte. Desde que ya no está con Michel, Anne-Marie escapa hacia el norte y le confiesa por primera vez que no puede soportar los climas luminosos del sur.³¹⁰

El camino hacia la sinceridad se agranda aún más con el empleo de la forma coloquial y familiar “tu” en el lugar del cortés “vous” por parte de Michel. Confiesa que tenía miedo de no volver a verla, que sigue sintiendo lo mismo que en el momento en que se separaron, el amor, el odio, el deseo de matarla. Ella le recuerda que le tiró toda

³¹⁰ Ya hemos visto como a lo largo de su obra la autora fue destruyendo la convencional relación entre climas cálidos y felicidad. Los veraneos al borde del mar estaban dictaminados por los hombres, que allí descansaban de sus trabajos, no por las mujeres, que debían fingir que también descansaban y disfrutaban. La idea vuelve a aparecer aquí ante un sorprendido Michel Nollet que aseguraría que su esposa adoraba estos climas. La voz autorial expresa este rechazo del motivo comunmente asumido de la relación sur: felicidad a través de la siguiente didascalia: «Silence. Elle paraît frappée par ce qu'il vient de dire. Et nous le sommes aussi : cette célébration universelle de la lumière, cette équivalence constante entre le “bonheur”, la “vie” et les climats du Sud, c'est ce qu'elle refuse, ce à quoi elle ne croit pas (Duras, 1996c, 68).

su ropa por la ventana, y que sin embargo la acompañó a la estación para despedirla. Michel no cree que vuelva a casarse, no puede querer a nadie como a ella. Ella sí lo hará porque quiere tener hijos y una vida de familia. Él rememora su anterior sensibilidad, el más mínimo detalle podía llevarla a la desesperación, la locura parecía presidir su carácter. Ella le dice que todo eso lo ha inventado él porque era la imagen de su mujer que más le convenía crear. También Michel aseguró desde el primer momento de su relación que la abandonaría, y ahora defiende todo lo contrario. Anne-Marie no ha olvidado esto, ni como la criticaba constantemente al hablar con sus amigos comunes. A él le interesaba justificar sus infidelidades.

Los recuerdos del pasado aparecen. Michel Nollet va a contar como la vio una noche sola en un bar y como al verla pensó que jamás la había mirado realmente. Los dos van a ir introduciendo en la escena el tiempo pasado – el presente canónico de género se ha evaporado –, reviviendo al recordarlos aquellos momentos y contando la verdad de lo que entonces sintieron.

El pasado ha guiado sus vidas desde el principio. Mientras la engañaba, mientras la insultaba la vista de todos, ella no escuchaba sus palabras y lo quería como el hombre que amó en las primeras habitaciones de hotel. También él la seguía deseando a pesar de tener aventuras con otras mujeres. Ahora en el presente de su divorcio del mismo modo siguen pesando los sentimientos del pasado.

La negación de la realidad de lo que ocurre sobre el escenario – un amor sin medida – vuelve a aparecer de la mano de las indicaciones didascálicas. Los actores deben dirigirse al público para contarles los peores momentos de su vida en común, y deben hacerlo como si esa historia nada tuviese que ver con ellos.

«Silence. L’histoire des amants d’Évreux devient un fait divers, une fiction.

ELLE, *dit au public.*

On avait renvoyé la femme de ménage. On avait honte de nous, on avait peur qu’elle raconte dans la ville. Tout était sale, il n’y avait rien à manger.

LUI, *dit au public.*

Un soir les voisins ont appelé la police. Ils voulaient nous emmener au commissariat pour vous protéger de moi.

Ralentissement. Un temps.

ELLE , *dit au public.*

Après on n'a plus appelé les voisins. On ne les a plus appelés.

LUI

Après on n'a plus appelé personne. (*Un temps.*)

Après on est mort. (*Un temps.*)

On nous a trouvés morts. (*Un temps.*)

Ensemble. (*Un temps.*)

Par terre» (Duras, 1996c, 81–82).

¿No es verdad lo que cuentan ?, ¿por qué dicen que los hallaron muertos si los vemos sobre el escenario? Para Marguerite Duras se trata de jugar con la ilusión teatral – característica que define su última escritura dramática –, pero también de decirnos que estos seres, desde que ya no viven en su común infierno de pasión, son como muertos en vida. Nada de lo que les pasa y manifiestan exteriormente tiene que ver con lo que llevan en su interior.

Inmediatamente después de este episodio de distanciamiento dramático, Michel Nollet grita y le pide a Anne–Marie revivir su historia de amor. Para alejarlo del sufrimiento, ella le habla del futuro de los muebles³¹¹. No consigue nada. La única respuesta de Michel es llamarla a su lado. Sentada con él dice haber olvidado su historia común y su sufrimiento, y también que ninguno podrá amar a partir de ahora con la misma intensidad. Para Michel no se recuerda el amor, sólo el deseo, y con la misma fuerza que en el pasado. Cuando no es así, no se recuerda absolutamente nada. Anne–Marie Roche piensa lo mismo:

«LUI

Tu es venue pour quoi?

ELLE

Pour te revoir, comme toi tu es venu pour me revoir. Et aussi pour savoir. (*Un temps.*) Maintenant je sais que je t'aimerai pour toujours comme je sais que tu m'aimeras toujours. (*Un temps.*) Et ça je le sais pour nous deux.

[...]

³¹¹ « M.D. : Chaque fois qu'il s'éloigne ainsi, c'est comme si elle savait que cet homme voulait mourir. Il faut qu'elle le sorte de là, de l'endroit de la mort... Elle lui dit : "Viens dans la lumière".. » (Fernandes, 1986, 79–80).

LUI

Je ne peux pas vivre sans toi.

Les enfants je les veux de toi.

Tous les jours... tout.

De toi.

(*Un temps.*) On va rester là.

On ne vas pas rentrer à Paris.

[...]

Explique-moi... ces comédies, ces mariages, ces divorces... ce ne serait pas pour rien... ce serait pour quoi ?... pour occuper le temps qui reste ?

[...]

Ils se regardent outre mesure. Et elle, tout à coup, elle le détaille, elle regarde son corps, son visage. Elle se rapproche de lui encore et encore et quand elle est prête à le toucher, elle s'arrête. Et lui, dans un emportement insensé, la rend dans ses bras et la lâche. Silence» (Duras, 1996c, 86–87).

El deseo está más presente que nunca, un deseo que ella experimentó por primera vez con él y que quiso revivir en los hombres que luego conoció. Fue eso lo que la movió a engañarlo por primera vez. Al hacerlo inicialmente recuperó aquella sensación, pero rápidamente intentó volver con Michel. Él lo supo. También supo que ella sólo lo amaba a él. Una vez la espió desnuda y maquillada ante el espejo, llorando y pidiéndole a su marido que la raptase de sí misma como la primera vez que la poseyó.

Después de convocar mediante el relato este recuerdo sobre el escenario, la despedida final se presenta de manera brusca e inesperada para el espectador. Anne-Marie no ha dudado en ningún momento de que debe abandonar a Michel, que todo intento de reiniciar su relación está destinado al fracaso³¹². Sólo el azar podría devolverles los primeros momentos de la pasión mutua. Sin embargo es Michel Nollet quien le dice a Anne-Marie que debe marcharse y ella, en una actitud que no ha tenido hasta ahora, se levanta esperando unas últimas palabras de él, no consigue dar un paso para alejarse. Michel, que en un último resto de compostura le ha recordado que lleve el bolso, sólo le repite con dulzura que se marche.

³¹² Golopentia ha analizado el conflicto : «Des deux, c'est Anne qui est la moins disposée à donner des chances à une communication ultime. Comme la plupart des personnages féminins de Duras, elle a compris, et de façon définitive, que l'amour vécu est terminé et que, par la suite il n'y a que le hasard qui puisse encore l'activer. Désormais, c'est l'amour abstrait, fait de souvenir, d'absence et de regret, qui leur est dévolu. Par contre, Michel espère encore, presque malgré lui, et fait trop tard les efforts que nous devinons avoir été tentés, dans le passé, au tout début de l'agonie de leur amour appauvri, par Anne-Marie » (Golopentia, 1996,10).

«Elle prend son sac. Elle attend encore.

LUI, *très doux.*

Va.

Elle s'en va. La musique arrive dès ses premiers pas pour s'en aller. Ils ne se sont pas regardés.

Il reste seul en scène, fixe.

Elle traverse l'entrée.

Elle sort par la porte tambour.

Dès qu'elle a disparu, le noir» (Duras, 1996c, 93).

La autora de esta obra no cree que un verdadero amor muera nunca :

«Je crois, moi, que lorsque la jalousie est effacée, lorsqu'elle ne se produit plus – lorsque l'amour procède d'une entente commune, pratique, on a affaire soit à un meurtre opéré par le couple sur lui-même, soit tout simplement à la consécration d'une erreur même durable. On aime pour toujours ou on n'aime pas. L'amour est toujours tragique, accompagné de souffrance ou il n'est dans le meilleur des cas que la mise en commun d'une amitié» (Fernandes, 1986, 64).

Des journées entières dans les arbres

El 1 de diciembre de 1965 se estrena la adaptación teatral hecha por Barrault en el “Odéon-Théâtre de France”. Adler nos explica el proceso de preparación por parte de Madeleine Renaud del personaje de la madre:

«Madeleine Renaud sera la Dame des Arbres, la maman de Marguerite. Marguerite, arrivant un jour au cours d'une répétition, s'en trouvera clouée : sa mère était là, en chair et en os sur la scène de l'Odéon. Madeleine Renaud lui avait volé sa mère. Beckett a encouragé Madeleine à accepter le rôle et lui a dit que c'était une immense chance. Marguerite a donné sa mère à Madeleine qui se révéla patiente, douce, attentive. Madeleine s'est approchée d'elle progressivement. Un jour elle lui demande une photo. Marguerite sort de son album de famille une photo de la mère jeune, belle, séduisante. Plus tard, elle lui confie que sa mère était une petite fille de fermiers du Pas-de-Calais, une institutrice d'école indigène, un petit capitaine de l'enseignement primaire et qu'elle avait pour héros Jules Ferry. Madeleine veut savoir comment elle s'habillait : avec des sacs, pas des robes, lui dit Marguerite. Madeleine veut connaître sa manière de marcher, de parler, son odeur. Marguerite se prend au jeu et assiste aux répétitions. Elle reste

silencieuse. Jean-Louis Barrault ne lui demande rien. Être là, c'est tout. C'est déjà beaucoup. Madeleine comprend très vite l'amour dément pour le fils, la folie naissante de la mère, l'amertume de cette fonctionnaire brisée, sa chute dans le désespoir. Les mots sonnent juste. Madeleine peut tout comprendre des contradictions et des douleurs de cette femme. Elle ne parle pas comme Mme Donnadieu, elle est Mme Donnadieu. Rôle clef, construit par elle, conçu pour elle, elle s'empare de la mère dont elle a l'âge. À Marguerite elle avoue : «Tu vois, chez les vieilles personnes il y a une accumulation de choses. Ça s'empile, les années. Si tu es trop jeune, tu n'es pas assez lourde, alors la Dame des Arbres, tu ne peux pas la jouer. Et si tu es trop vieille, tu n'as pas la force parce que c'est très fatigant de jouer avec ce qu'on trimbale, tout le poids que font les années en passant».

Alors elle surgit sur cette scène de l'Odéon, avec son manteau en astrakan, trop long, le corps cassé, les genoux pliés, son chapeau noir sur la tête et ses cheveux blancs qui s'en échappent, vieille, très vieille, bruyante avec tous ses bracelets en or aux poignets qui tintinnabulent. [...] Elle est cette femme à la fois paysanne et clocharde qui soliloque et qui se tient face aux spectateurs toujours les pieds écartés. Méchante, autoritaire, elle est abandonnée de tous y compris de son fils. [...] Barrault a voulu servir Marguerite qu'il considère plus comme un poète que comme un écrivain, et Marguerite lui avoue une confiance totale» (Adler, 1998, 392–393).

Además de Madeleine Renaud, sus intérpretes fueron Jean Desailly, Anne Doat, André Weber y una serie de figurantes.³¹³

Entre el relato y la pieza teatral montada en 1965 en el teatro Odéon de París, existe una gran similitud. El argumento, la trama son idénticos. Una anciana muy rica, propietaria de una fábrica en las antiguas colonias, va a París para ver por última vez a uno de sus hijos antes de morir y con el pretexto de comprar una cama. El hijo vive pobremente por causa de su afición al juego y con una mujer muy simple. Su trabajo consiste en sacar a bailar a señoras – a las que previamente hizo consumir buenas cantidades de alcohol – en un night club. Es el único de sus seis hijos que no ha triunfado en la vida y ya la ha arruinado en una ocasión.

³¹³ « Dix ans plus tard, la pièce sera reprise : Jean-Pierre Aumont remplacera Jean Desailly et Bulle Ogier sera l'inoubliable Marcelle, grande cruche généreuse et maladroite se heurtant à la dureté de la mère et à l'égoïsme du fils. Duras sera là à chaque répétition. Avec le temps, le sujet de la pièce s'est déplacé : l'amour passionné, océanique, injuste d'une mère pour son fils, demeure l'un des thèmes obsédants mais la relation tendre et fragile entre l'amoureuse du fils et la mère apparaît en pleine lumière. Le fils est alors beaucoup plus seul, mangé de l'intérieur par l'amour que lui porte sa mère, innocent de cette fascination qu'elle éprouve et qui se révèle lourde à porter. D'ailleurs ne souhaite-t-il pas sa mort pour être enfin libre d'aimer et d'être aimé par n'importe qui ? » (Adler, 1998, 394).

Como en otras obras de Duras, en *Des journées entières dans les arbres* aparecen antes las voces que los personajes. Primero se escuchan las palabras de madre e hijo antes de que éstos entren en escena.

La primera didascalia de la pieza describe un apartamento humilde, y la segunda el aspecto de madre e hijo. La descripción de éste tiene mucho de narrativo :

«*Le fils apparaît après elle. Beau encore. Il a quarante-cinq ans, peut-être davantage (pas moins). Il est usé par une vie oisive et noceuse. Éternel enfant qui n'a jamais travaillé, homme en carton-pâte, jeune premier vieilli, etc.*» (Duras, 1978b, 85–86).

No predominan sin embargo en esta obra las indicaciones didascálicas de tipo narrativo, aunque las que hay tampoco prestan mucha atención a los detalles de la puesta en escena, como sería de esperar en un texto dramático tradicional. Odot comenta este hecho:

«Ces indications sont beaucoup moins techniques que celles généralement attendues dans l'écriture théâtrale. Elles nous apprennent par exemple que le fils est “usé par une vie oisive”. L'auteur laisse une grande liberté au metteur en scène en ce qui concerne les détails de mise au point. Aucune mention n'est faite notamment des costumes à choisir, elle ne donne du fils qu'un portrait psychologique. [...] Ajoutons que la plupart des pièces de Duras sont montées par des comédiens et des techniciens qui la connaissent bien et que le “style Duras” est considéré aujourd'hui un peu comme une école» (Odot, 1985, 97).

Desde el principio se deja clara la teatralidad³¹⁴ de muchas de las intervenciones de la madre, tanto en las didascalias como en la primera impresión que ésta le hace a Marcelle:

«MARCELLE, *impressionnée*: C'est Shakespeare, ta mère... » (Duras, 1978b, 88).³¹⁵

³¹⁴ « La mère est une actrice née. Chaque récit des petits événements qu'elle amène régulièrement dans la conversation prend dans sa bouche une ampleur inhabituelle. Elle a ici préparé sa tirade, son morceau de bravure et ne supporte pas la consolation maladroite de son fils (« n'y pense plus »). On comprend qu'elle est venue se raconter. Son fils, qu'elle n'a pas vu depuis cinq ans et Marcelle sont un auditoire tout neuf qu'elle cherchera à séduire avec les petites histoires que son amie Mimi doit déjà connaître par cœur. Elle se mettra ainsi en valeur pendant toute la pièce, comme pour donner une raison à sa vie, peut-être aussi pour masquer un peu plus le caractère effacé de son fils, mais sa tirade sera ridiculisée et sans cesse interrompue. Peu à peu, elle s'apercevra que le voyage a été inutile et que la rencontre avec son fils n'aura été qu'un pas supplémentaire vers la vieillesse et le désespoir » (Odot, 1985, 97–98).

³¹⁵ La observación no deja de ser curiosa en una joven que se describe constantemente como ignorante y que nunca aprendió nada en la escuela.

Esta anciana habla siempre como si tuviese todo un auditorio pendiente de sus palabras, con estilo ampuloso, y como lo haría la protagonista de una tragedia. Su vida, según ella, ha sido puro sacrificio y amor por su hijo incomprendido. Esta madre quisiera que Jacques fuese un eterno peter pan. Los cabellos blancos de su hijo son una desgracia para ella, el oro que carga en sus brazos, llenos de pulseras y sortijas, le compensa de la pérdida de la cabellera luminosa de su único hijo querido. Al mismo tiempo sabe que éste sólo la quiere por ese oro. Las referencias implícitas e explícitas a ello son numerosísimas. La anciana no desea sin embargo que su hijo cambie y haga algo útil en la vida, no quiere tener esa esperanza, la haría sufrir.

La madre devora con ansia y sin medida la comida, en un símbolo de lo que le gustaría hacer con su hijo Jacques, poseerlo totalmente. Llega incluso a admitirlo :

«LA MÈRE, *toujours en mangeant très goulûment* : Et le plus beau, c'est que je n'ai rien à lui dire. Je vous avoue, oui, que cette choucroute-là, il y avait bien un mois que je l'avais dans la tête. Et que même des fois, vous verrez plus tard, la choucroute et mon fils ne faisaient qu'un. Je revoyais la choucroute et je croquais mon fils !» (Duras, 1978b, 94).

Él mismo la compara indirectamente a un tiburón al que le gustaría matar a Marcelle³¹⁶. Esta intención de derrotar a Marcelle, a la que su hijo sin embargo desprecia ante ella reconociendo que únicamente la quiere para no estar solo y que ya no puede conseguir como antes a todas las mujeres³¹⁷, se explicita simbólicamente al final del primer acto, cuando en la partida de damas que ambas juegan la madre derrota a la querida de su hijo tirándole al tiempo sus piezas al suelo. La señora se dirige a ella con auténtica falta de educación, apoyada además por su hijo. Marcelle aparenta no enterarse.

Jacques por su parte parodia en la anciana su estilo teatral al hablar, así como las miles de veces que ella afirmó que, si su hijo no ha hecho nada más en la vida, no fue por falta de aptitudes, sino por las circunstancias.

³¹⁶ « LE FILS : Elle ne sait pas (*il montre Marcelle*) que les vieux requins des mers du Sud avalent douze fois leur volume pas jour » (Duras, 1978b, 90).

³¹⁷ « LA MÈRE, *sur un autre ton* : Dis-moi, cette fille... ?

LE FILS, *après un silence* : Je ne peux pas vivre seul. Mais c'est tout. Rien de plus. Tu comprends ?

LA MÈRE : Je comprends.

LE FILS : Autrefois, j'avais celles que je voulais ; maintenant, c'est un peu plus difficile, mais... » (Duras, 1978b, 91).

«LE FILS, *parodique*: Ah! Il aurait soulevé des montagnes si... l'occasion s'en était présentée... (*Oubliant tout à coup les précautions à prendre.*) Évidemment, parfois, au petit matin, l'hiver, quand on attend le premier métro, on se dit que, peut-être, ça pourrait ne pas durer toujours...

LA MÈRE, l'arrête : Tais-toi ! Ne vas pas encore me mettre cet espoir, ce ver, dans le cœur ! Je vous demande de parler de votre vie et pas d'une autre, nom d'un chien !» (Duras, 1978b, 101).

El hijo recita de memoria los temas predilectos de su madre.

«LE FILS: Et on ne peut pas à la fois élever des enfants et faire ce qui vous plaît.

LA MÈRE, *enchaînant* : J'ai commencé tôt à faire de moins en moins ce qui m'aurait plu, et puis à ne plus le faire du tout. C'est ce qu'on appelle une existence remplie» (Duras, 1978b, 100).

Y su madre está encantada con el juego de dramatizar las desgracias de su vida. De lo que no cabe ninguna duda es de que su existencia llena de amargura a la anciana. Acompañando todas sus lamentaciones aparece en determinados momentos de la obra un elemento simbólico muy querido por Duras que nos habla de la negación de la propia imagen. Los espejos. La madre se ha mirado en uno en un establecimiento de su hacienda en las colonias. Su imagen le hizo decidir ir a París. Se mira en él cuando la fábrica – que ella montó y que ahora el gobierno le deja “administrar” sólo hasta que muera – cierra y la mujer temerosa contempla a los obreros antes de entrar sola en la casa. Su propia expresión en el cristal le asusta, y sólo vence el miedo cuando echa las persianas de hierro que aislan la casa del exterior (Duras, 1978b, 104). La anciana en París mira también el conjunto que forman los tres protagonistas antes de salir a comprar la cama y esta imagen la desanima, prefiere quedarse en el humilde apartamento que comparten Marcelle y Jacques.

La primera escena del segundo acto presenta una solución actoral compleja. La didascalía inicial nos dice que la localización es el boulevard Magenta y que los tres personajes pasean lentamente en dirección al público, ¿cómo pueden hacerlo durante todo el largo monólogo de la madre? La autora da plena libertad al director escénico para resolverlo, pero el reto es evidente.

Gracias a este largo monólogo de la madre se amplía la información inicial que se tenía sobre la vida y circunstancias de la señora; ésta incluso reconoce que ha mentido en cuanto a que Mimi por las noches vigilaba que nadie entrase en la casa. Su

hija sale y no vuelve hasta el amanecer. Ella se queda sola. Ha tenido seis hijos, tiene setenta y siete años, y sólo quiere a Jacques. Tolera a Mimi para no quedarse completamente sola. La única hija que se queda a su lado tiene un compromiso político con el país ya liberado del dominio colonial y, a diferencia de su madre, no piensa en abandonarlo nunca.

A través de la figura de Mimi aparece en la obra el tema de la liberación y situación de las colonias. A la anciana, si quisiese marcharse del país, no le dejarían llevarse nada de la fábrica que allí tiene porque ahora esta industria está nacionalizada. La madre de Jacques recibe un trato de favor porque su hija Mimi es la amante del alcalde. Como no puede sacar dinero del país, saca sus joyas. Ha trabajado toda su vida y en la vejez sólo posee realmente sus joyas – que luce ostentadamente en París para pasar por una mujer rica –. A su hija Mimi sólo la acepta para no sentirse sola, y para que se ocupe de las gestiones. Cuando vea la muerte próxima, quemará la fábrica para que Mimi no pueda heredar nada. La anciana sabe que su hija es ahora feliz, está enamorada, pero esto no la alegra. Nada que no venga de Jacques la conmueve en su amor de madre. Dice que Mimi se ha quedado con ella simplemente porque era fea y nadie la quería, y sin embargo reconoce el impecable comportamiento con ella de su hija.

En el final de esta escena grita explícitamente su único amor por Jacques:

«LA MÈRE: [...] Ce qui arrive aux autres et qui ne t'arrive pas à toi..., ça me rend folle ! [...] Tu sais ce que je pense, parfois ? Que, lorsque je sentirai mon heure approcher, j'achèterai de la dynamite, je la cacherai de Mimi, et je ferai sauter l'usine (*charabia*) et moi, je sauterai avec l'usine, seule avec elle. J'attendrai le bon moment, après le dîner, lorsque Mimi sera avec son amant, M. le Maire. Et, tout en sautant, je crierai ton nom à toi, mon seul enfant. [...] Quand je te revois, toi, ah ! (*Elle ferme les yeux pour s'en souvenir.*) Si aimable !... (Le fils la lâche, elle ne s'en aperçoit pas.) Des journées entières, tu étais dans les arbres... Comme c'était charmant... Je n'avais jamais vu ça : tant d'ardeur dans le jeu, tant de charme ! (*Charabia.*) On dit que j'ai été injuste avec les autres. Je passe, m'a-t-on dit, pour une mère injuste ! Quelle société ! Quelles mœurs ! De quel droit m'empêcher de te préférer ?» (Duras, 1978b, 114).

La tercera escena de este acto se sitúa en el bar. Llama la atención en esta obra, en relación con el resto de la producción dramática de Duras, la gran cantidad de personajes secundarios que realmente – y no sólo a través de sus voces – van a estar presentes sobre el escenario. Es algo raro en la autora, que tiende siempre a la economía

en los personajes escénicos. La localización del bar y su ambiente nocturno determina esta necesidad.

En este nuevo decorado la luz baja. La madre reconoce ser un estorbo, una incomodidad allí par su hijo y para el establecimiento. Sin embargo, se comporta altivamente con el barman y pide el champán más caro.

Su hijo representa con ella la misma parodia que con las clientas del bar. La saca a bailar y le expresa su amor. Sólo la ama a ella. El lector y el espectador saben que precisamente es ese su trabajo, ser encantador y llenar de esperanzas a mujeres solitarias para sacarles su dinero..

Durante un rato la madre y Marcelle se quedan solas. Ésta le va a contar su vida, pero lo hace como si se tratase de narrar un relato aprendido y repetido demasiadas veces. También insiste siempre sobre su ignorancia y torpeza – con similar teatralidad a la que muestra la vieja señora –:

«MARCELLE: Je suis très stupide. Vous ne vous en êtes pas rendu compte, mais je suis très très stupide. Je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui ne le pense pas» (Duras, 1978b, 120).

En el final de la obra comprobaremos sin embargo que su inteligencia al abordar las situaciones y a las personas desmiente estas palabras. Marcelle era un bebé de seis meses que alguien encontró abandonado en la Place de la République en un invierno parisino. Criada en un orfanato hasta los trece años, todos los intentos posteriores de que aprendiese un oficio fueron en vano. La mandaron a una granja en la región de Auvergne para que trabajase en el campo. La familia que la acogió la trataba bien, no pasaba hambre. Sin embargo robó cinco francos y la dueña de la granja protestó ante las instituciones. Marcelle no soportaba la idea de volver a estar en un internado, encerrada, y escapó – igual que Jacques, o que Nathalie Granger –. Se refugió en una pequeña cueva en donde la encontró un camionero que sería el primer hombre de su vida. La historia de Marcelle conmueve sinceramente a la madre de Jacques. Las necesidades y el hambre que ambas han pasado las hermanan:

«LA MÈRE: [...] Mademoiselle Marcelle, vous permettez que je vous appelle comme ça, n'est-ce pas ? quoi que vous ayez fait, je sais bien que j'aurais fait comme vous. Tout ce que vous fait faire la faim, je le comprends.

[...]

Pour elle seule. Quand les gens ont faim, tu vois, et qu'ils mangent, je suis plutôt contente de les voir faire. Ça ne veut rien dire, ça, ni qu'on soit bon, ou bête, ou sentimental..., non..., c'est simplement qu'on a eu des enfants» (Duras, 1978b, 122–123).

Marcelle le dirá abiertamente a esta mujer que las dos, pese a las apariencias, son iguales. La que nunca será su suegra, se siente reconfortada por la soledad común que las dos viven por causa del mismo hombre y reproba por fin el comportamiento de su hijo con ella:

«MARCELLE, *très tendre*: Madame, madame..., je voulais vous dire..., je voulais vous dire quelque chose... Je le pense depuis ce matin et je n'ose pas... C'est que... même que vous soyez une grande dame et tout, et que moi, je fais un petit peu la putain, on est bien seules pareilles toutes les deux, allez !

LA MÈRE : [...] Non..., chassant cette petite tous les matins, alors qu'elle n'est pas plus gênante qu'une chaise, pourquoi ?» (Duras, 1978b, 130–131).

El conocimiento del pasado de Marcelle, la actitud despectiva de su hijo con ella – todas las mañanas intenta echarla de su casa –, lleva a esta mujer por primera y única vez en toda la obra al reconocimiento expreso de que ha anhelado una vida bien distinta para Jacques³¹⁸ e incluso que éste no tiene nada de especial. La que reconoce ser ignorada por todos, acababa siempre por ver en su hijo el atractivo romántico de los piratas, su hermosura y una parte de su desafío a lo establecido. Sin embargo en Jacques no hay nada de valiente desafío, lo que ha hecho toda su vida ha sido navegar al amparo de los esfuerzos de otros y robar siempre las ganancias del trabajo de los demás.

Jacques recuerda a su madre siempre triste, llorando mientras sus hijos dormían, llorando para no despertarlos, acuciada por todo tipo de problemas y afrontándolos en soledad. Con sus otros hijos cumplía con su obligación de arrebatárles el sueño y prepararlos para la lucha de la vida, con Jacques no. Él lo niega. Una y otra vez le recuerda a su madre que a él también intentó prepararlo para un futuro de trabajo, que lo levantaba para ir a la escuela, que le pegaba hasta los quince años. Pero fracasó. Su madre nunca lo reconoce. Lo que su hijo ve como una derrota en la tarea de educarlo,

³¹⁸ « LA MÈRE, *se calmant, puis repartant dans le désespoir* : Je le sais, oui, mais je ne peux pas m'empêcher. J'aurais voulu que tout te soit donné. Le travail aussi, le goût du travail aussi, en même temps que celui de la paresse... Je suis incohérente et je m'y retrouve ; je ne sais plus ce que je veux, mais je veux » (Duras, 1978b, 124).

ella lo ve como una premonición que siempre tuvo de que sería diferente. Y para justificarlo ha acuñado durante años una serie de frases hechas elogiosas y referidas a él de las que su hijo se mofa abiertamente.

El recuerdo de su hija Mimi la asalta en los momentos en que se queda sola. Con monólogos sobre la infancia de una niña fea e ignorada y el presente de una mujer segura de sí misma que su madre no conoce y no quiere admitir, en la obra se instala el pasado escénico y el monólogo interior justificado por el exceso de alcohol.

En este estado de embriaguez, la vieja señora que en su juventud ha sido institutriz, comparte los deseos de la protagonista de *Le Camion*:

«LA MÈRE: [...] Que le monde s'écroule, et allez ! ouste !» (Duras, 1978b, 132).

La falta de compostura en el bar de esta mujer, que se niega a pagar cinco mil francos por dos botellas de champán hasta el momento en que su hijo dice que las pagará él mismo, obliga a llevarla de vuelta a casa mientras Jacques se queda en el local, libre por fin para dedicarse a lo único que ama: el juego.

«MARCELLE, *hésitant et devenant tout à coup très froide* : Vous voyez, là, cette porte. (*Elle montre le fond de l'autre salle.*) Elle donne sur une salle de baccara. Pour votre fils, madame, cette salle, c'est une... prairie verte, son jardin, son vrai jardin... Il y devient aimable, jeune, beau... De quoi vous plaignez-vous ?

LA MÈRE, *la toisant* : Qui vous permet, petite, de dire que je me plains ?

MARCELLE : Je vous demande pardon... » (Duras, 1978b, 139).

En el tercer y último acto el decorado vuelve a ser el apartamento inicial. Marcelle llora en silencio mientras la madre de Jacques duerme. Éste vuelve desesperado de su partida porque ha perdido mucho dinero, y con la intención de llevarse los brazaletes de oro que la anciana ha dejado sobre la chimenea. Le gustaría verla muerta, e insiste ante Marcelle, que quiere impedirle este robo, en que su madre los ha dejado a la vista para que él los coja. Cuando siente ruido y piensa que ésta puede despertar, se aleja corriendo con ellos.

Marcelle, que ya ha reservado un billete de vuelta para el día siguiente a primera hora para esta mujer que quería ver a su hijo más amado antes de morir, se queda a solas

con ella. La vieja señora enseguida se da cuenta del robo cometido, porque de hecho lo esperaba, y lo asume tranquilamente ante la desesperación de Marcelle. Le dice a ésta incluso que lo prefiere así, a pesar de que ya la ha arruinado una vez, para evitarse los empalagosos y falsos agradecimientos de su hijo.

En el tramo final de la obra la señora le pide a Marcelle que intente cambiar de “trabajo”. La joven le dice que esto le resulta imposible, que Jacques y ella son idénticos en su absoluta falta de ganas de trabajar. También le comunica su decisión de abandonar definitivamente a Jacques, y parece que ésta va a ser una voluntad firme porque ha dejado de lloriquear como acostumbraba. La perspectiva de la soledad de su hijo – breve, porque como Marcelle afirma, encontrará rápidamente a otra mujer – le lleva a renovar la expresión de su inquebrantable y único amor por él y a lamentar únicamente que no haya ninguna otra persona en el mundo que pueda entender este sentimiento.

«LA MÈRE: Je vais me taire, mon petit..., n'ayez pas peur... Ne soyez pas triste pour moi. Je ne suis pas triste. Regardez-moi. (*Elle lui sourit. Marcelle se cache la figure dans les mains.*) Je ne souffre que d'une seule chose, un détail, ce n'est rien, ne vous inquiétez pas... C'est que cette fierté que j'ai de lui, je suis seule au monde à l'éprouver, que je ne peux la partager avec personne, même pas avec vous, et que je vais mourir, et que personne, après moi, ne l'éprouvera plus... C'est la seule chose au monde qui me fasse un peu mal à penser, c'est tout... » (Duras, 1978b, 150).

Estamos, evidentemente, ante uno de los temas más recurrentes en la obra durasiana: lo inconmensurable e irracional del amor materno – sin olvidar la figura omnipresente de Marie Legrand –.

Yes, peut-être

Esta obra, que se representó conjuntamente con *Le Shaga*, es la primera que la autora dirige. Ambas se estrenaron el 5 de enero de 1968 en el “Théâtre Gramont” de París. Fueron interpretadas en esta ocasión por Marie-Ange Dutheil, Claire Deluca y René Erouk. Estos dos últimos actores ya habían estrenado en 1965 *Les eaux et forêts*.

Dos personajes femeninos – Femme A y B – y un hombre, que apenas pronunciará más que gruñidos y cantará himnos militares, son los protagonistas de esta obra situada en un decorado único que representa un desierto monocolor. Los tres van vestidos completamente de negro y en el caso del hombre sus ropas están destrozadas y llenas de insignias bélicas. Todos llevan además en el brazo una especie de contador al que en la didascalia inicial se le da la función de medir la radioactividad. El espectador sin embargo deberá deducirlo.

En la didascalia inicial también se dice que la manera de expresarse de las dos mujeres ha de ser idéntica y como forzada. El resto de sus características determinadas por la autora en este texto van destinadas prioritariamente al entendimiento de las actrices de las motivaciones internas que están detrás de su actuación, son, por tanto, narrativas.

«Elles sont innocentes, insolentes, tendres et gaies, sans amertume, sans malice, sans amabilité, sans intelligence, sans bêtise, sans références, sans mémoire. Elles sont dans le même temps dans l'épouvante» (Duras, 1978b, 155–156).

En el resto de la obra apenas hay indicaciones didascálicas, pero las que aparecen comparten los rasgos de narratividad de la inicial.

Toda la información sobre el personaje masculino que está en escena es proporcionada por las dos mujeres que comparten con él el escenario. El hombre viene de la guerra³¹⁹, y su experiencia en ella fue terrible. Resultaba difícil matar a tantos allí estaban. Los que quedaron fueron devueltos a las mujeres para asegurar la procreación. Quien mandaba insistía en que no había que dejar ni rastro, en impedir una posible memoria que diese constancia de lo ocurrido, del pasado.

Todo el mundo conocido por los personajes es una serie de desiertos numerados. Los hombres viven en ellos para asegurar la continuidad de la especie. La otra tarea que realizan es la de dar brillo a las insignias y la de recoger a los muertos para evitar la constancia de los mismos.

El hombre se comporta como un autómatas. Sus ojos tienen siempre una mirada fija y sus bruscas posturas son de combate o de defensa ante la supuesta inminencia de un ataque. La única manera que tienen las mujeres de comprobar que es un ser vivo es

³¹⁹ « Yes, peut-être est l'allegorie de la guerre americaine au Vietnam » (Blot-Labarrère, 1992, 76). Rykner expone la misma teoría (1988, 172).

el contador que lleva en el brazo. Lo mismo ocurre para ellas. Sin embargo las mujeres también tienen la constancia del sufrimiento a través de un dolor confuso en el pecho que les dice que aún son seres vivos. Este dolor las acerca al género humano, les devuelve su propia humanidad.

Estas mujeres cuentan que antes los hombres pensaban, y de aquel pasado les quedan aún sentimientos, pequeños restos de humanidad:

«B, *curiosité intense*: Pense pas moins ou pense rien?

A : Pour rien maintenant.

B : A l'air pensif pourtant.

A : Étaient pensifs avant. Tous : grands pensifs.

B, *plat* : Ah. (*Temps.*) Pensivaient quoi ?

A : Le temps d'avant, encore d'avant.

B : Hala.

A : Disaient : “On a raté le précédent encore”, *yes, yes*.

Comme sous le coup d'un déclic, sans raison apparente, l'homme se dresse et entonne par deux fois la première phrase d'un *hymne militaire*. Elles le considèrent.

B : O lala. Est malade peut-être ?

A : Malade, *yes*.

B : Quoi ?

A : Regrets – pourris peut-être» (Duras, 1978b, 162).

Los hombres del pasado no sólo pensaban, también tenían esperanzas y por ello son considerados heroes por estas mujeres. Así mismo, y sobre todo, creían en su individualidad.

«A: Se croyaient tous uniques et l'étaient des mille et des mille. (*Mystérieuse.*) C'est drôle.

B, *horriifiée* : Oh...

A, cherche un mot, n'en trouve pas, en invente un : Se dandillaient sur un pied : moi c'est moi, ils disaient.

B : Hala. (*Dégoût.*) À se croire unique sur son pied ?

A, *tristement* : *Yes yes*.

[...]

Rire : *Yes*. (*Songe puis revient au sujet.*) Ça a duré longtemps l'héros.

B : Des mille ans ?

A : *Yes*.

B : Pauvres personnes.

A : *Yes* » (Duras, 1978b, 170–171).

No obstante ahora los compadecen por su ingenuidad de creerse seres únicos y no piezas de una gran maquinaria.

Como acabamos de comprobar en los textos citados, estos personajes se expresan con un lenguaje destrozado que ha olvidado las normas gramaticales, les queda sólo lo básico para la comunicación. Sin embargo ésta es muy difícil. Gran parte de las réplicas tienen únicamente una función fática, la de asegurar que el receptor sigue estando ahí, que alguien intenta entender el sentido de las palabras pronunciadas. Como se explicita en una didascalia (Duras, 1978b,178), el “je”, la individualidad no existe. Ha sido sustituido por el colectivo “on”. A pesar de todo, en el final de la obra “tu” y “vous” aparecen para indicar la esperanza del camino de vuelta a la personalidad. También se nos indica en didascalia que el colectivo “nous” ha sustituido al “vous” para indicar que las desgracias vividas por todos los han unido en un hermandad indisoluble. Los diálogos mezclan palabras en inglés, en una muestra de cómo se han fundido culturas y memorias.

Las mujeres de esta obra constatan que algunas palabras son independientes de los individuos y, cuando éstos las olvidan, buscan por todos los medios instalarse en ellos – dios, guerra –.

Ninguno de los seres que habitan estos desiertos numerados sabe leer, sólo entienden flechas indicativas y números. Es así más fácil dominarlos. Sin embargo aún quedan del pasado inscripciones en las piedras de este desierto. La versión oficial defiende que estas inscripciones no dicen nada, algo que extraña a la mujer B, quien se pregunta – inteligentemente – qué sentido tendría realizarlas para no decir nada:

«B: Des inscriptions pour dire que s’est rien passé ?

A : *Yes*. Telle année à telle année : *nothing*.

[...]

B : Des inscriptions pour dire que s’est rien passé, o lala devait se passer !» (Duras, 1978b, 171–172).

La mujer A recuerda que se cantaban restos de la Marsellesa y que los hombres se dedicaban a conquistar los territorios de los demás. Creían en dios y éste, en vez de enviarles su pan de cada día, les enviaba clavos. Al hambre de los hombres dios nunca responde. Los más ingenuos y estúpidos para esta mujer eran los que gobernaban.

En un momento del diálogo las dos mujeres se ponen cara al público recitando un texto aprendido de memoria del que desconocen el sentido. Es un resto de los mensajes de los gobernantes de antaño. Éstos asustaban a la gente diciendo que estaban aislados por dos océanos inconmensurables. Nadie ni nada los salvaría. Les convencían de que su única esperanza era creer en dios y, sobre todo, de que jamás debían pensar por sí mismos. Los convocaban a despreciar el pasado y a tener paciencia ante las adversidades. El mar se ha eliminado de estos desiertos, lo han escondido tras enormes diques, a cambio del progreso. Sin embargo su sonido llega hasta el escenario e invade la sala – el recurso se repite en la dramaturgia durasiana –. Gracias al sonido del mar en ese desierto aún queda algo de memoria. En el resto de los desiertos no se distingue la noche del día y se saluda con buenos días y buenas tardes por pura convención. El desierto que los personajes sobre la escena habitan tiene un estatus privilegiado con respecto al resto. Este desierto ha sido llamado epicentro y epidauro³²⁰. A diferencia también de los otros desiertos, en éste no se les quita antes de nacer los hijos a las madres. Aquí se los quitan vivos y los ocultan para protegerlos.

El inicio de la guerra que hizo surgir todos los desiertos, todas las guerras, fue la manzana mordida por Adán, según la versión oficial proporcionada por el poder:

«A: *Yes. C'était mal commencé.*

B : Quoi ?

A, *geste* : Tout. (*Temps.*) Le premier a mangé une chose qu'il aurait pas dû. Est tombé empoisonné, ils disent.

B, *stupéfaite* : O lala, vous dites quoi ? a mangé quoi ?

A : Le serpent ils disent. Lui a pourri le moral» (Duras, 1978b, 180).

La mujer A siempre sabe más, tiene más datos, que B, pero ninguno concluyente. El título de la obra, repetido como una letanía por las mujeres, indica que les es imposible estar seguras de nada.

«B: On saura plus.

³²⁰ Además de su famoso teatro, esta ciudad era conocida en la antigüedad por ser un lugar de curación de enfermos.

A : Peuvent plus dire quoi.
 B : On comprend plus aussi ?
 A, *acquiesce* : Plus.
 B : Loin, on comprend. Loin d'ici?
Tristesse subite immense.
 A : On sait pas ça. Du tout» (Duras, 1978b, 169).

En el término del texto nos encontramos con algo curioso. En *Le Shaga* la autora propondrá dos finales posibles, pero en esta obra, a pesar de que se indica “Première fin possible” no aparece una segunda opción. En este final se retoma de manera explícita uno de sus temas preferidos: la necesidad de conservar la memoria para trasladársela a los niños, única esperanza de un mejor futuro. Observemos que se recuerdan las palabras, no de la Biblia cristiana, sino del conocimiento científico en relación con la creación del universo.

«A, *enseigne à B: Au commencement était la matière étendue et en mouvement.*
 B, *vit ses mots, regarde le désert tout en les répétant* : Au commencement était la matière (temps) étendue (temps) et en mouvement. (Temps.) Yes yes.
 A : *Visible et invisible.*
 B, *idem* : Visible. (Temps, peur.) Invisible.
 A : *Pesante.*
 B, *idem* : Pesante. (Temps, elle réfléchit.) Yes. (Temps.) Pour quoi ces mots ?
 A : Pour les enfants plus tard.
Elles répètent des mots de la Bible matérialiste tout en s'éloignant. L'homme reste seul dans une lumière crépusculaire. Il ne bouge plus» (Duras, 1978b, 182).

Las mujeres recordaron que una manzana mordida fue el comienzo de todas las guerras. Para la autora, quizás haya que retomar un principio sin biblias para no repetirlas.

Le Shaga

En la misma fecha y con los mismos actores que *Yes, peut-être* se estrena esta obra que, bajo la dirección de Duras, se representa conjuntamente con aquella.

Evidentemente sus personajes son también dos mujeres – A y B – y un hombre. La didascalia inicial es de nuevo la que se ocupa de dibujarlos para el lector. Además de una básica indefinición, se insinúa su locura:

«Ils ont entre trente et cinquante ans.

Où sont-ils ? Ce n'est pas une rue. Mais plutôt une cour. Il y a peut-être des grilles car il est vraisemblable que ce sont des fous dans une cour d'asile» (Duras, 1978b, 187).

¿Un psiquiátrico? “Peut-être”, tampoco este dato es seguro. El resto de las didascalias de la obra son frases entre paréntesis y en francés que aparecen a continuación de algunos de los enunciados en shaga. Traducen la intención del enunciado y ayudan al actor – y al lector – a comprender el sentido expresivo de sus enunciados. Todas las didascalias van en esta dirección o tienen carácter narrativo, y ninguna tiene en cuenta al espectador.

El argumento de la obra es el siguiente: Inexplicablemente, desde esa misma mañana la mujer B habla un idioma incomprensible, aunque la mujer A parece especialmente dotada para traducirlo.

El hombre que está con ellas lleva buscando gasolina para su coche desde hace dos años. Su búsqueda es absurda porque para ella lleva consigo un pequeño bidón completamente agujereado. El hombre finge no entender a B. A dice más adelante que no es la primera vez que B habla ese idioma. A la había seguido por las calles muy interesada cuando lo hacía.

El hombre cuenta que un día decidió coger un tren a Montecarlo y así lo hizo. A le parece inaudito hacer algo que se ha deseado, ir a donde se quiere. A B, que en ocasiones se cree un objeto mecánico, le preocupa que la vuelta de Montecarlo haga sufrir al hombre al añorar aquella ciudad. A atemoriza siempre al hombre, quien retrocede sistemáticamente cuando ella se dirige a él. A todos los personajes de vez en cuando, como si de una canción recordada se tratase, les posee el lenguaje de una manera rítmica y coral. Todos repiten las mismas palabras y se mueven al unísono.

La mujer A intenta obsesivamente recordar un nombre de mujer, pero éste no viene a su cabeza. Los nombres la asustan, porque son independientes de su voluntad y tienen la capacidad de poseerla – como en la obra anterior lo hacían “dios” y “guerra”.

Al hombre le obsesiona la historia de un pájaro, quiere saber si la mujer B ha sido alguna vez un ave, como, por ejemplo, una gaviota de la playa, porque al hombre sí le habría gustado serlo. Este momento en el que claramente se introduce la poesía en la obra, se cierra de manera súbita. El hombre comienza una frenética actividad concentrada en rascarse. Las mujeres le siguen y se produce una larga escena colectiva en la que los tres se comportan como animales – recordemos el comportamiento canino de *Les eaux et forêts* –.

El hombre muestra cariño por su bidón agujereado, le recuerda la vida normal que antes llevaba. Este bidón va a funcionar como un símbolo de la locura de todos:

«A, *informe*: Je connais quelqu'un, c'était pareil, c'était comme ça, elle avait une maison mais elle ne pouvait pas rester dedans. La maison était pleine de trous et elle, elle coulait par les trous. Alors on l'a mise dans une maison sans trous, avec des barres de fer à la place des trous, alors elle reste entièrement maintenant. Oui» (Duras, 1978b, 200).

La razón parece escapárseles a los personajes a través de unos imaginarios huecos que están en sus mentes, las cuales están representadas en escena por el bidón destrozado. En muchos momentos de la obra los personajes pierden la memoria de su conocimiento mutuo y se comportan entre ellos como desconocidos, igual que los desmemoriados o los locos. Por eso tal vez se expresen constantemente con frases hechas y juegos de palabras en los que reina el absurdo.³²¹

«H : Qu'est-ce que vous voudriez savoir ?

A, d'une traite : Tout-Comment-Et- Pourquoi. Et parce que» (Duras, 1978b, 200).

³²¹ Para Adler, este juego con el lenguaje es una provocación al espectador, en la línea de Jarry: « Trois ans plus tard, elle s'essayera de nouveau dans ce même registre avec *Le Shaga*, sorte de répertoire comique des idées reçues, description d'un royaume où l'on parle une langue étrangère non identifiée. Hambo, hombre, yo oyo, kaback itou kaback. État zéro. Retour à l'origine des langues. Au pays du Shaga, on peut parler à l'infini sans rien se dire. La langue shaga est composée de consonances. Toute parole est un bruit, toute conversation un bourdonnement dénué de sens. Pour inventer cette langue aux sonorités exotiques, Marguerite Duras a suivi des cours à l'Institut des langues orientales, puis a travaillé longuement sur le dictionnaire indo-mélanésien. Au pays du Shaga, buffle veut dire aimer, pluie signifie heureux. Un seul mot français est employé : terminer. "Staga moa. Yumi une moa". On s'habitue à tout, même au shaga, et le spectateur a l'impression à la fin de la pièce d'en comprendre quelques mots. Pied de nez au théâtre, acte de dérision. Duras qui se réclame alors de Jarry met en pièces la notion même de personnage. Lui, c'est Notagou. Elle, Papapopo, les autres A, B, H : cha va, cha va pas mal à la sortie du *Shaga*. Marguerite s'est bien amusée. Elle veut provoquer. Elle refuse qu'on puisse la juger. Elle est au-dessus des critiques, au-dessus des jugements, des qu'en-dira-t-on » (Adler, 1998, 396-397).

«A : Elle demande pourquoi on va à Monte-Carlo plutôt qu'à Monte-Carlo» (Duras, 1978b, 201).

«A : Elle ne sait pas ce qu'elle veut.

H : On peut l'aider à trouver peut-être ?

A, à B : Vous voulez qu'on vous aide à trouver ce que vous voulez ?» (Duras, 1978b, 207).

Sus discusiones se resuelven en canciones³²². En esos momentos un baile colectivo al que no pueden resistirse los domina a todos. Aparte de eso, la acción que realice uno de ellos tiene la virtud siempre de contaminar a los demás. Pero también, como en la obra anterior, de manera jerárquica. La mujer A, de nuevo, domina en todo momento a B. A su vez, todos los personajes temen al shaga como a algo superior que puede poseerlos. B sabe que la nueva lengua que la domina es shaga y no cualquier otra, porque le llega desde su pie izquierdo, un razonamiento absurdo que nadie puede desmontar.

Esta mujer B nunca decidió por sí misma nada en la vida. Pero afirma que si alguna vez pudiese hacerlo, llegaría a la situación en la que ahora está. No parece, a diferencia de las mujeres de *Yes, peut-être*, querer hacer ningún esfuerzo por relexionar sobre su situación. En general todos se comportan como muñecos. Cuando ríen, por ejemplo, lo hacen siempre impulsados por una especie de resorte mecánico, no porque quieran.

La única palabra en francés que pronuncia la mujer B es “terminé”, y se refiere a la ruptura con todo su mundo anterior. Empieza por su marido y continúa con los hijos, las propiedades, las relaciones sociales, su país, el conjunto de Europa, la religión, los territorios reclamados tradicionalmente por Francia – Alsacia y Lorena –, los monumentos, la religión, el gas y la electricidad – seguramente por eso la han encerrado –. No obstante es feliz. La alegría en apariencia injustificada de B parece molestar a los otros personajes. Para convencerla de que explique los motivos de su contento, el hombre utiliza los mismos recursos que todo el mundo utiliza con los niños.

³²² La mujer B, además, de vez en cuando canta canciones camboyanas en lo que puede ser un guiño biográfico de la autora.

«H, *calme et net, prenant le bidon à B* : C'est bien simple, si elle ne le dit pas, moi je vais acheter de l'essence. (*Pour lui seul.*) Avec mon essence, je fais marcher mon automobile, puis avec je vais à... (*il cherche, il trouve*) à Liverpool» (Duras, 1978b, 217).

El hombre y la mujer A también la envidian por la libertad con la que se comporta. Como los niños³²³, juega con el bidón del hombre y, según traduce A, su alegría viene del hecho de haber estado desnuda sobre una isla de coral que olía a jazmín. Esto indigna a A, que se cela de su libertad. El colmo de la indignación le causa el saber que B fue violada en aquella isla por hombres que hablaban shaga, y que este hecho no le produce ningún sufrimiento. Todo lo contrario, cree que es algo que necesitaba. A le acusa de ninfómana. Le pregunta dónde están su marido y sus hijos, y las respuestas de B son absolutamente convencionales y al tiempo absurdas. El marido está en un safari y los niños internos en un prestigioso colegio. B parece vivir con una completa paz interior y sólo sufrir por los problemas de otros – como Lol –. Invita a A a relajarse, a acostarse en una postura lasciva y ser poseída por los hombres que hablan shaga, para ser feliz, como ella. A reniega espantada de esta idea, prefiere vivir en el sufrimiento y la insatisfacción permanente. Después de manifestarlo a gritos, se queda como una estatua en posición de pronunciar un discurso aprendido –¿ha sido sincera?–.

El hombre ha tenido un pájaro que sabía hablar³²⁴. Entró en su vida a través de una ventana abierta – costumbre reprobada por A –. El pájaro se apoderó del hombre y no al contrario. El vocabulario del pájaro era tan limitado como el del shaga. Las palabras se apoderaron de él. No fueron aprendidas voluntariamente³²⁵. Por culpa de la

³²³ El shaga, para Rykner, es como un juego que devuelve a los protagonista a la infancia: « *Shaga* : Une femme se mit un jour à parler une langue d'elle seule connue. Une telle langue est pratique, c'est le lieu du bonheur et de la liberté, de l'épanouissement total ; [...] Les trois protagonistes du *Shaga* rappellent ceux de *Yes, peut-être* et des *Eaux et Forêts* : ils ont une même capacité à retrouver leur enfance à travers l'usage de la parole. L'une joue au shaga (B), les deux autres (A et H) jouent à pénétrer le shaga, les trois tentent de communiquer et d'attirer l'autre sur leur propre terrain. [...] Mais dans tous les cas le shaga se présente comme un énigme qui rapproche les protagonistes en faisant naître leur curiosité » (Rykner, 1988, 173). Blesa recuerda el poder de fascinación de las primeras palabras infantiles y su escaso valor denotativo, así como las palabras inventadas de la obra de Artaud *Artaud le Môme*: «¿Qué decir de estas secuencias y otras semejantes? Ante ellas queda poco más que no sea la fascinación del verbo, semejante a la que producen las primeras palabras (¿) infantiles (¿nos preguntamos sobre su sentido cuando las escuchamos?), la oscuridad sagrada del hechizo, en fin, no queda otra cosa que no sea dar la razón al propio Artaud cuando advertía en *Ci-Gît* que “Tout vrai langage est incompréhensible”» (Blesa, 1998, 152).

³²⁴ En las páginas 225–226 de la edición que manejamos, en las que este hombre cuenta la historia del pájaro, se le atribuyen erróneamente a la mujer A réplicas que deberían ser del primero.

³²⁵ En esta obra y en *Yes, peut-être* se insiste en la idea de que nociones y palabras preexisten a los hombres y se apoderan de ellos. No son por tanto fruto de su inteligencia, sino instrumentos lanzados por el poder que gobierna para mejorar dominar a los seres.

historia de este pájaro el hombre también ha perdido su libertad, porque nadie la ha creído, todos lo tomaron por loco, incluso su mujer. Contarla le supone un grandísimo esfuerzo y sólo consigue hacerlo gracias a la ayuda de B – que también ha sido poseída por el shaga –.

«B reste “physiquement” près de H. C’est ce qui lui permet de continuer *son récit*. Seul il n’aurait pas pu. Deux folies assemblées raconteront cette histoire. H, avec les mots. B, avec les gestes et *les mines*, exprimera ses émotions, ses doutes – sauf lorsqu’elle ne comprendra pas.

En général elle ne comprendra que ce qui nous est, à nous, compréhensible» (Duras, 1978b, 225–226).

El pájaro recibe el mismo tratamiento en el recuerdo del hombre que el que tendría una pareja amorosa. Cuando él pidió opinión sobre el hecho de que su pájaro hablase, algunos no lo oían y otros le escuchaban palabras diferentes a las que escuchaba su propietario. Él es el único que le ha oído claramente decir “Allô, allô, c’est môa” – reclamo de su individualidad –. La mujer A no sabe a dónde quiere llegar el hombre con esta historia:

«A: Je comprends mais je ne vois pas pourquoi je comprends. Je comprends ce que vous dites, mais ce que vous voulez dire en disant ce que vous dites, ça je ne le comprends pas» (Duras, 1978b, 228).³²⁶

La insistencia del pájaro en reclamar su individualidad asustó al hombre y lo llevó a la locura. Para él, los pájaros sólo deberían sentirse seres únicos en el momento en el que adivinan la muerte – ¿lo mismo deberían hacer los hombres? –. Su propietario le enseñaba al pájaro toda clase de frases hechas y convencionales que el ave repetía sin comprender el sentido. Luego renunció a enseñarle nada más pues, según le explica a la mujer A, quería que, a pesar de todo, el pájaro fuese un ser normal para su especie, que no se pareciese a los humanos – que repiten cosas y palabras que no entienden –. Tener palabras no significa entenderlas ni saber como usarlas.

³²⁶ La mujer reconoce el valor intencional de los enunciados – “significado ilocutivo”, en la Pragmática de Austin –.

«H: Oui. Quantitativement il dispose d'un vocabulaire relativement considérable, qualitativement c'est nul, c'est le n'importe quoi dans l'ordre et le désordre. Et puis il faut le savoir... » (Duras, 1978b, 232).

Como a un hijo o a un ser querido, el hombre no puede proteger a su pájaro de la muerte. Igual que no puede comunicarse enteramente con él, sólo de una forma aparente a través de las palabras. Como en las conversaciones de los humanos.³²⁷

La mujer A también ha tenido un animal, un león. Y cientos de otras cosas que al enumerarlas conjuntamente se equiparan en importancia. Una casa, un marido, hijos, personalidad, un coche, un perro, una patria, una educación, cuatro amantes, abrigos de visón y astrakán... Todo lo perdió cuando unos hombres extraños —¿los loqueros?— la vinieron a buscar por causa de ese león. Lo mismo hicieron con el hombre, quien intentó negar la existencia del pájaro. La mujer B reconoce entonces que antes ella también fue un animal.

Después de sus historias de fusión con los animales, la mujer A reflexiona sobre la capacidad que todos tienen para pensar, pero no para llegar a ningún tipo de conclusión.

«A, *réfléchit*: Peut-être qu'on est doué pour essayer de comprendre mais pas pour comprendre pourquoi et pourquoi ?

H : Peut-être bien.

A : Pour la question mais pas pour la réponse ? (*Temps.*) Qu'est-ce que vous pensez ? » (Duras, 1978b, 214).

Al final de la obra la mujer B propone asesinar a los gatos, pues amenazan permanentemente la vida de todos los pájaros, de los seres que amamos. La mujer A intenta explicarle que si se comienza por justificar una muerte se llega a justificarlas

³²⁷ Esta identificación está explicitada en una didascalia. A partir de este momento de la obra las didascalias crecen en narratividad o se dirigen a los actores para que éstos puedan comprender la motivaciones de los personajes que representan. También al lector: "*Silence. Puis voici B porteuse de vérité cruelle et tendre. Isolée, ne s'adressant à personne. On sort du tunnel. [...] B croque une mouche imaginaire. Fraîcheur des jardins du crime. Verdure. De l'air enfin. [...] B sourit de façon très inquiétante. Sa douceur n'a jamais été aussi grande. Cette tendre personne était donc une folle criminelle. [...] B, bat des mains, heureuse quand les gens deviennent fous. [...] Puis voici que la flie meurtrière de B qui veut recommencer le monde gagne* » (Duras, 1978b, 233–238).

todas. Es el peligro del fascismo, del fanatismo. El miedo, las inseguridades, llevan a matar. Y una vez que se comete el primer crimen ya es imposible parar. Sin embargo A y B parecen caer en una agresividad cada vez más evidente, a comportarse como fieras a la espera de sus presas. El hombre se aparta de ellas con temor.

Marguerite Duras, en un alarde de mecanismo autorial, propone dos finales posibles a la obra:

El primer final propuesto es una réplica exacta del inicio de la obra. El segundo final es más complejo. Se parece al entreacto de *La Musica deuxième*. Se quiere dar la impresión de que la representación dramática ha acabado pero alguien ha olvidado bajar el telón. Los actores se relajan, aunque el personaje de la mujer B sigue expresándose en shaga – ¿existe realmente el shaga que se apodera de la gente? –. Todos demuestran su cansancio y parecen esperar con temor algo que debe llegar, sin embargo tampoco escapan. Se sientan por primera vez en toda la obra los tres juntos para esperar aquello que los atemoriza. ¿El recuerdo de los que los vinieron a buscar para internarlos en un manicomio?, ninguno de ellos lo sabe, pero al final ríen unidos y ya nada parece importarles.

«A, à B: Cha va?

B, *rit*: Cha va, cha va.

H, *rit*: Cha va.

Ils rient» (Duras, 1978b, 240).

La obra ha hecho todo un recorrido por algunos temas fundamentales para el ser humano. La delgada línea que existe entre la cordura y la sinrazón, y como esta línea viene determinada muchas veces por los intereses del entorno social, que tacha de loco a quien no se interesa por propiedades y riquezas y quiere aproximarse al mundo animal, fundirse con la naturaleza. La pregunta de si es el hombre quien domina el lenguaje o todo lo contrario. El peligro de que el miedo a perder lo que amamos nos lleve al fanatismo. Y todo esto presentado en un juego escénico entre tres personajes que se divierten como niños, o como locos. Para muchos críticos, e incluso para algún dramaturgo, el humor que destila la pieza justifica ya su valía escénica. Así lo creyó, por ejemplo, Nathalie Sarraute:

«Sorte de ‘happening’». Théâtre en mouvement constamment recrée par la fusion fantastique entre les comédiens et l’auteur. Un théâtre d’une telle nouveauté qu’il s’affirmera nécessairement. Le rire provoqué ici par un humour sans cesse présent est, por moi, de cette qualité qui doit être celle du théâtre moderne» (Vircondelet, 1994, 294).

Suzanna Andler

El 5 de diciembre de 1968 se estrena en el “Théâtre des Mathurins” esta obra originariamente escrita³²⁸ para la actriz Loleh Bellon – ella y su nombre también dieron pie a la redacción de *Le ravissement de Lol V. Stein* –. Fue dirigida en aquella ocasión por Tania Bachalova, e interpretada por Catherine Sellers, Roger Deffossez, Gilles Segal y Luce Garcia-Ville.

Suzanna Andler visita cerca de Saint-Tropez una casa situada junto al mar – Les Colonnades– con el fin de alquilarla para el próximo verano. Un agente inmobiliario, Rivière, se la enseña. La obra comienza con una escena entre los dos. El atrezzo que se describe en el texto didascálico deja claro que es una residencia de vacaciones a orillas del mar y que la casa permanece cerrada en invierno. Como ya es habitual en las obras teatrales de la autora, primero se escuchan voces y ruidos antes de ver a los personajes. Con la primera entrada de los actores en escena aparece en el texto la descripción de la protagonista:

«Suzanna Andler a une quarantaine d’années. Elle est d’une sobre élégance. Élançée. Brune. Tristesse du regard. Air vaguement créole. Mesurée, douce, légèrement accablée. D’une féminité trop *accusée peut-être* pour aujourd’hui. D’un maintien parfait» (Duras, 1978b, 11).

En la casa hay dos habitaciones para el matrimonio. Rivière y Suzanna se conocen desde hace tiempo, pues antes ella veraneaba en un sitio cercano, por lo que se hablan con confianza y él conoce los gustos y necesidades de ella en cuanto a la residencia de vacaciones.

³²⁸ Según Rykner (1988, 176), hubo varias redacciones distintas de la obra y se ha conservado una versión traducida al inglés por Barbara Bray que se representó en el Festival de Avignon del año 1987.

En esa casa el mar entra de lleno, su sonido, su olor y su imagen a través de todas las puertas y ventanas. Esta circunstancia – y recurso tan reiterado en la escritora – se hace notar en el texto didascálico. La primera escena del primer acto se cierra con Suzanna acostada en el diván. Ha llamado a casa y le han dicho que su marido se ha ido. No tiene dudas de que está con una amante en cualquier lugar de Francia y que seguramente telefoneará para saber cómo va la pequeña Irène.

La segunda escena comienza con una apertura de luz y vemos que la protagonista se ha quedado dormida en la misma postura en la que antes estaba en el sofá. Llaman a la puerta.

«Un homme entre. Plus jeune que Suzanna. Il a entre trente et trente-cinq ans. Beau. D'une élégance sûre. Le regard est intelligent et dur. Il aura une certaine vulgarité voulue dans le ton, souvent, de la colère également. C'est l'amant de Suzanna Andler. Il la regarde. Elle sursaute et se lève, comme en faute» (Duras, 1978b, 16).

Ella también tiene un amante, Michel Cayre, quien llega a esta casa después de la marcha del agente inmobiliario. Su amante la busca allí porque ella no ha llegado a su cita en el hotel. Hablan de su relación, que debe acabar porque no hay en ella pasión.

Los dos han bebido mucho la noche anterior. Suzanna le dice a Michel que antes de conocerlo ella no bebía nunca. La bebida y la violencia les sirve para olvidarse de que su relación es un mero pasatiempo, nada parecido al amor.

Michel también está casado. Es periodista. Él quiere ir a Cannes a pasar el fin de semana. Ya ha ido anteriormente con otras mujeres. Suzanna parece estar cansada y no tener especial interés en el viaje. Hablan del pasado de ella. El matrimonio Andler, en sus primeros años juntos, acudía a Deauville para que él jugase en el casino. Perdía mucho dinero. Parece que eso terminó a partir del nacimiento de Irène hace nueve años. Desde hace seis él la engaña abiertamente. Suzanna ahora sólo acompaña a su marido de viaje cuando éste va a lugares solitarios que le asustan o en los que espera aburrirse. Todo el mundo en su entorno sabe que Andler tiene amantes, su mujer también. Hasta ahora ella no los ha tenido.

«SUZANNA, lente: [...] Je fais penser au mariage plutôt qu'à l'amour peut-être» (Duras, 1978b, 23).

Durante su conversación Suzanna apenas escucha a Michel. Él le pregunta si aún lo quiere. Ella responde, pero piensa en el alquiler de la casa. Sin embargo le repite lo que él le dijo la noche en que se conocieron, que tendrían una historia sin importancia, que ella no imaginase que aquello era pasión. A Suzanna le gusta la dureza de Michel, todo era antes demasiado amable a su alrededor. Él le insistió siempre en que su historia sería poco duradera, que podría acabarse de un momento a otro. Tampoco quería conocer su pasado. Ahora es justo al revés. Siempre es Michel quien pregunta a Suzanna sobre su historia y sus sentimientos. Ella nunca lo hace.

Suzanna miente constantemente, pero siempre en detalles sin importancia, nunca sobre sus sentimientos. Como concluye Rykner:

«Car la seule vérité dans ce théâtre du mensonge est sans aucun doute celle du désir, non celle du savoir ferme et assuré. Pour saisir l'essence du personnage chez Duras, il faut faire abstraction de toute connaissance. Peu importe de savoir ce qui s'est passé exactement et où est le vrai. Suzanna est "inconnaissable, sauf pour le désir" comme l'affirme encore Jean Andler» (Rykner, 1988,177).

Suzanna mentirá más tarde a Michel al decirle que no ha estado con Monique, y que ha contemplado la conversación entre dos mujeres desconocidas disfrutando del hecho de no ser vista – como una auténtica “voyeuse” durasiana – Sin embargo su falta de verdad afecta sólo a los detalles circunstanciales, no a lo esencial de lo que narra. Y nunca miente sobre su marido.

Michael Cayre es alguien que manifiesta expresamente que no quiere sufrir, que no le interesan las historias pasionales. No entiende la actitud fría y reservada de Suzana y abandona la casa. Va a esperar a su amante en el hotel hasta las seis. Después se marchará sin ella a Cannes. En la didascalia se dice que Suzanna se olvida de Michel casi inmediatamente. Con la salida de éste acaba el primer acto.

La didascalia que inicia el segundo acto da varias posibilidades para el decorado: un parking para barcos, una zona verde, una playa desierta como en un paisaje de dunas... Ya hemos visto el escaso interés inicial de Duras por concretar los elementos escenográficos. En cambio todos sus esfuerzos se concentran en la narración que preside las didascalias y que describe estados de ánimo e historias anteriores de los personajes. Aquí sólo se insiste en que el lugar debe dar la impresión de desierto. No

hay ningún elemento de atrezzo para una escena en la que están presentes desde el inicio Suzanna y su amiga Monique Combès, ex amante de Jean Andler.

Esta escena está presidida por las didascalias de tipo narrativo o destinadas a explicar a las actrices las motivaciones internas de sus personajes. Toda esta información de nuevo es también privilegio del lector y no del espectador. Veamos algunos ejemplos:

«Monique croit tout savoir. Et elle veut le cacher.

[...]

Ce “oui”, Suzanna est la seule à pouvoir le dire» (Duras, 1978b, 37).

«Monique ignorait ces voyages.

[...]

Réponse calculée et conventionnelle de Monique.

[...]

Monique n’a jamais su ce qu’il en était » (Duras, 1978b, 39).

«Allusion à la liaison de Monique et Jean Andler deux ans avant.

[...]

Ces derniers mots, inemployés par elle, sont de Michel Cayre. Elle est maladroite quand elle les dit.

[...]

Silence. Elle oublie Monique. Terrée dans son “malheur” *adultère*.

[...]

Suzanna ne se demande pas même si Monique croit à cette histoire.

[...]

Mélange de ce qui aurait pu être – qui n’a pas été dit – avec ce qui l’a été» (Duras, 1978b, 42–47).

Monique le pregunta abiertamente en varias ocasiones a Suzanna si miente³²⁹. En el transcurso de la conversación el espectador se cuestiona lo mismo. Suzanna le cuenta a Monique que su marido sabe desde el principio que tiene un amante, ¿es cierto? El receptor lo duda, porque también le dice que Michel Cayre quería tener una

³²⁹ « MONIQUE : Ce que tu viens de dire... ce n’est pas toute la vérité n’est-ce pas Suzanna ? » (Duras, 1978b, 44).

relación sería con ella, y que por ese motivo ella lo dejó en una ocasión. En la escena anterior ambos decían todo lo contrario. Suzanna juega todo el tiempo con el reconocimiento implícito de la relación de su amiga y su marido hasta el momento en que se lo dice abiertamente. Aparece también en la conversación el mismo tema que en *Les petits chevaux de Tarquinia*: a una mujer no le gusta realmente el amor físico si no quiere vivirlo con más de un hombre.

«SUZANNA, *sans relever, conventionnelle tout à coup* : Être une femme, c'est avoir des expériences différentes» (Duras, 1978b, 40).

Sin embargo la indicación didascálica que precede esta afirmación hace dudar de que Suzanna crea realmente en ella. La escena es un juego de equívocos por parte de la protagonista.

La parte en la que Suzanna le cuenta a Monique el comienzo de la relación con su amante está claramente marcado didascálicamente como un relato sobre la escena. Se determina incluso para ello un cambio de posición de las actrices sobre el escenario y la tonalidad enunciativa se distingue con claridad de las réplicas de la conversación anterior. Todo ello habla de una instancia autorial, al tiempo que este relato lleva consigo un salto al pasado en el tiempo dramático.

Al final de la escena Monique hace referencia a la muerte en accidente de coche del escritor Bernard Fontaine – ¿amante de Suzanna?³³⁰ –. El acto se cierra con la afirmación de Monique – ya fuera de escena – de que Suzanna y su marido nunca romperán. Las dos abandonan el escenario que se oscurece completamente.

El tercer acto se centra en la conversación telefónica del matrimonio Andler. Jean sólo está presente a través de su voz. Las indicaciones didascálicas de este acto son del mismo tipo que la escena anterior.

En la didascalia inicial se marca un tiempo oscuro e inestable, con relampagueos de luz que influirán en el comportamiento de Suzanna – otra vez la comunión con la naturaleza tan habitual en los personajes durasianos –. La voz que ésta emplea para

³³⁰ Quedan simplemente aludidos la posible relación amorosa de ambos y el suicidio por amor del escritor. La figura de Bernard Fontaine introduce por la profesión de éste un elemento metaliterario que tendrá continuidad en el final de la obra cuando Michel Cayre le diga a Suzanna que un día hará una novela sobre ella (Duras, 1987b, 68). En este mismo pasaje Michel asume la voz autorial de Duras al contar la historia de las brujas de Michelet.

hablar con su marido es inequívocamente distinta de la que ha mostrado hasta el momento.

Su marido le ha llamado para ver cómo van las cosas y Suzanna le cuenta toda la verdad: tiene un amante, quiere matarse y que ha quedado para verse ahora con Michel. Los esposos reconocen abiertamente sus mutuas infidelidades, pero él está preocupado por Suzanna y dispuesto a volver con ella presentándose en la villa de manera inmediata. Ella lo rehúye, y sin embargo a través de las didascalias queda claro que ella no quiere que él sufra. Jean Andler, a diferencia de Michel y Monique, no duda jamás de la verdad de las afirmaciones de su esposa, pero juega a lo contrario.

«JEAN, *temps*: Il n'y a que toi qui dises la vérité.

SUZANNA, *retard* : Oui.

Silence.

JEAN, *temps* : À lui, tu mens, aussi ?» (Duras, 1978b, 55).

Al final del acto aparece Michel Cayre y los dos esposos adivinan implícitamente su presencia, por lo que su conversación se vuelve convencional. Hablan del clima y de la tristeza que producen los parques en invierno.³³¹

El inicio del cuarto acto es muy interesante desde el punto de vista formal. Se indica en la didascalia que el final de la escena anterior debe repetirse de manera idéntica³³². El cambio de acto se ha marcado con un cierre en negro sin cambio de decorado. La reduplicación de la escena es un atentado a la ilusión dramática y un indicio claro de la presencia autorial. Marguerite Duras parece haber querido marcar de alguna manera la conversación del matrimonio Andler, su especial complicidad pese a cuantos amantes por ambas partes se presenten. También que se comportan como amantes ante la entrada en escena de Michel Cayre. Al espectador se le insiste sobre la duda de quiénes en realidad están unidos por una relación pasional. Michel y Suzanna lo han negado. Jean y su esposa se esconden de la sospechas del periodista de que quizás su matrimonio no esté tan roto como todos afirman.

³³¹ Suzanna dice, y lo volverá a repetir en el siguiente acto, que preferiría que en la casa hubiese un jardín y no un parque. El parque funciona en la simbología de la autora como una antesala de bosque, de lo prohibido, de aquello que asusta a quienes no experimentan la libertad de romper con las convenciones. A Suzanna Andler también le atemoriza el parque que rodea Les Colonnades, tampoco se siente libre para empezar una nueva vida.

³³² « *Le rideau s'ouvre sur le même décor. Michel Cayre est déjà rentré. La fin de la scène qui précède se répète mot pour mot (sauf dans le cas d'un entracte après l'acte II)* » (Duras, 1978b, 60).

Cuando Michel aparece Suzanna cuelga el teléfono y le confiesa que ha bebido. Como cada noche. Los dos necesitan beber para amarse. Michel también le confiesa que Jean Andler prácticamente le empujó a convertirse en el amante de su mujer y que su relación es bien conocida por todos. La casa de veraneo ya está alquilada por Jean. Todo es pues una farsa.

Las didascalias de este acto crecen en narratividad³³³, y los interrogantes que cierran algunas de ellas abren distintas hipótesis sobre los auténticos sentimientos de los personajes. Nada es seguro, ahora se sabe que todos fingen. Incluso existe la posibilidad de que Michel y Suzanna se amen realmente. El final de la obra es muy significativo en este sentido.

«SUZANNA; *opacité*: Peut-être que nous nous aimons pour cet amour où personne ne s'aime ?
Silence. Il ne répond pas tout de suite. Cette phrase ne sera jamais explicitée.

MICHEL : Peut-être que nous nous aimons.

SUZANNA : Oui ? Peut-être ? (*Temps.*) Pour tous ces amours morts, partout. (*Temps.*)
Quelquefois la nuit... (*Arrêt.*)

Silence. Ils évitent de se regarder. Elle va vers le divan. C'est le moment où l'amour passe réellement entre eux, étouffant.

SUZANNA : Peut-être que je t'aime.

Il ne répond pas.» (Duras, 1978b, 78–79).

Sin embargo ni siquiera este posible amor que ha nacido entre ellos es seguro. Suzanna, amparándose en los efectos del alcohol, dice imaginar que en esa casa se cometió un asesinato hace tiempo. Cree recordar el rostro muerto de Michel. Siente que ellos ya ha vivido una historia anterior en la que otra mujer mataba a Michel. Esta relación anterior fue incestuosa. La casa parece tener una vida propia que los absorbe y domina. La historia de Michel y Suzanna parece venir de más allá que sus propias vidas. ¿Por qué no pueden separarse? Su historia escénica comenzó con un reconocimiento expreso de la ausencia de pasión entre ambos y, además de lo dicho, físicamente al final de la obra están más juntos que nunca. Crecen los indicios a medida que avanza el acto sobre la autenticidad del amor entre ambos.

³³³ «Peur d'une disparition de Suzanna, fuite, suicide? [...] *Ment-il ?* » (Duras, 1978b, 61).
« Elle est derrière lui, immobile. Elle le pousserait, il tomberait sur les rochers. Mais elle n'amorce pas le geste de le pousser. De dos, donc, toujours. » (Duras, 1978b, 73).

Michel, como Jean, afirmó creer lo que Suzanna decía. El amor por Suzanna y la fe en sus verdades parecen ir de la mano. La obra se cierra con una comparación hecha por él con un amor incestuoso, entre hermanos.

«MICHEL: Un frère. Imagine un frère que tu aurais aimé.

Silence.

MICHEL : Que tout au long de votre vie il y ait eu – à l’insu de tous – cette durée que personne ne peut atteindre» (Duras, 1978b, 78).

Y sabemos lo que esta relación fraternal significa para la autora.

Un homme est venu me voir

En una de las biografías que también analizan su obra, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, su autora, Claire Cerasi, destaca la particularidad de *Un homme est venu me voir*:

«*Un homme est venu me voir* occupe une place particulière dans l’œuvre de Marguerite Duras. C’est en effet une pièce de théâtre dont il n’existe pas d’autre version, à la différence de *Suzanna Andler* / *Véra Baxter*, de *Des journées entières dans les arbres* et *Le Square* qui ont été adaptés pour la scène à partir d’une première version non scénique ; *L’Amante* anglaise, pièce et récit reprenant *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *India Song* qui reprend *Le Vice-Consul*, *L’Eden Cinéma* qui reprend *Un barrage contre le Pacifique* ; *Savannah Bay*, *Agatha* qui sont indifféremment pièces de théâtre ou récits poétiques. Après des tentatives comme *Les Eaux et Forêts*, *Le Shaga*, *Yes peut-être*, qui sont restées isolées, trop proches de Beckett et Ionesco, trop loin de la réalité durassienne, le langage a retrouvé sa primauté, essentielle dans son œuvre à une époque où la recherche en matière de théâtre tendait à le remplacer par la gestuelle, l’art du cirque, la chorégraphie... [...] *Un homme est venu me voir* se détache comme la seule dont le thème est purement de réflexion politique. Amour, mémoire, mystère de l’inconscient, poésie de l’angoisse et de la mort, tout ceci est absent de ce texte. Il frappe par sa volonté de ne pas quitter la ligne unique d’une réflexion sur l’Histoire» (Cerasi, 1993, 29–30).

El texto tiene una única versión y una única línea temática: la denuncia de la opresión política. No tenemos datos sobre la puesta en escena de esta obra³³⁴, que tiene un gran parecido con *Abahn Sabana David*. Steiner tiene entre cuarenta y cinco y cincuenta años. El otro personaje del visitante su misma edad, ¿se confunden? Aparece como tercer personaje sólo la voz de una mujer. La pieza se desarrolla en un único acto.

La obra comienza con unas llamadas a la puerta de una casa. Steiner, que está en el interior del decorado que representa un apartamento, pregunta reiteradamente quién es antes de abrir, pero no obtiene respuesta. El hombre se esfuerza en conseguir la colaboración de quien llama y sólo consigue una tímida contestación a través de un pequeño golpe cuando pregunta al que llama si tiene miedo. El extraño visitante dice por primera vez de palabra que es alguien que ha conocido hace tiempo, hace dieciocho años. Steiner recuerda con emoción esa voz y abre. El hombre que entra se le parece mucho y Steiner se comporta como si le tuviese miedo. El diálogo entre ambos comienza muy lentamente. Steiner pensaba que el visitante había muerto. Él dice que está vivo a pesar de su voluntad:

«Silence long. Exposition du sujet. Ton impersonnel :

VISITEUR : Nous étions tous deux du même parti révolutionnaire. Nous étions très jeunes.

STEINER, *écoute ces évidences avec une grande attention* : Oui...

VISITEUR, *détourné de Steiner, vers le public* : Pendant dix ans, corps et âme nous nous sommes dévoués à la même cause. Fraternellement.

STEINER : Oui.

VISITEUR : Et puis un jour, deux courants se sont fait jour dans le parti.

STEINER, *comme un somnambule* : C'est ça, oui...

VISITEUR, *continue, net, presque oratoire* : Nous avons été séparés. (*Temps.*) Vous d'un côté, moi de l'autre. (*Temps.*) Vous du côté des coupables. Moi du côté du pouvoir : ainsi en a-t-il été de l'Histoire.

Steiner ne répond plus, il regarde Visiteur par à-coups.

Long silence.

STEINER : Vous êtes venu tard.

VISITEUR : Quelle heure est-il ?

STEINER, *regarde sa montre* : Près de dix heures.

³³⁴ (1989) « Elle tombe ainsi sur une des pièces qu'elle avait écrites au début des années 60 : *Un homme est venu me voir* [...]. Elle demande à Claude Régy d'assurer la mise en scène, contacte Antoine Vitez pour qu'il interprète le rôle de Steiner puis, là aussi, abandonne » (Adler, 1998, 555).

VISITEUR : L'idée ne me serait pas venue de vous voir à une autre heure. (*Temps.*) Nous nous voyions toujours la nuit autrefois» (Duras, 1978b, 249).

Se desvela que los dos han tenido una experiencia común en un partido político y que al final militaron en bandos opuestos. El visitante le dice a Steiner que ha vuelto a verlo por motivos de trabajo, no personales, y que lo ha hecho obligado, obedeciendo órdenes. Los dos son iguales. Votan al mismo partido en las elecciones esperando al tiempo que éste desaparezca. Los dos han creído en el sueño común de poder cambiar la vida de las personas. Y lo han creído para siempre.

El visitante reconoce que nunca han hablado con tanta sinceridad y que una conversación de este tipo, en la que la comunicación y el entendimiento son tan íntimos, no es posible para ellos tenerla con nadie más.

«VISITEUR: Nous ne sommes pas tenus d'avoir une conversation de ce genre, vous savez.

STEINER : Comme vous voudrez.

VISITEUR ; *temps* : Bien qu'il n'y ait qu'avec nous, j'imagine, que vous pourriez l'avoir. Avec aucune autre personne parmi celles qui vous entourent, la chose ne doit être possible. Avec les autres nous parlons comme des sourds» (Duras, 1978b, 251).

El visitante es quien lleva la palabra. Sabe que Steiner está muy nervioso y se lo dice. Le explica que habla sólo para tranquilizarlo. Steiner responde que en otros tiempos siempre ahogaban la más mínima duda en palabras.

«STEINER: Sans doute. (*Temps. Il se souvient.*) Vous parlez comme autrefois lorsque quelqu'un doutait. Autrefois un doute, même sur un point de détail, il était nécessaire de le colmater aussitôt par un flot de paroles» (Duras, 1978b, 252).

Steiner se ha casado, tiene hijos, trabaja en un banco. Su mujer canta en el interior de la casa. Nada de todo esto le gusta al visitante.

Steiner le ha contado la historia de su vida a su mujer cuando se conocieron. Aquel relato no se parecía a lo experimentado en su juventud como militante y no le permitió revivirlo. Él mismo se escuchaba sin entenderlo.

«STEINER, *seul*: Quand nous nous sommes rencontrés, nous avons parlé de ces années. Pendant des nuits et des nuits j'ai essayé de lui raconter, de faire un récit très précis, très fidèle de ce qu'elles avaient été. (*Sourire.*) Mais comment s'y prendre pour que cette expérience soit recevable par les autres,

n'est-ce pas ? (*Temps.*) Je n'y suis pas arrivé, nous n'y sommes pas arrivés il me semble. Elle écoutait. Nous écoutions ensemble cet homme bavard. (*Temps.*) Et puis il a cessé de raconter. (*Temps.*) Elle a attendu qu'il reprenne son récit. Il ne l'a pas fait. Alors il a parlé de vivre ensemble et d'être heureux. J'ai compris que nous avions échoué dans notre tentative de faire revivre le passé.

Visiteur écoute sans rien dire. Steiner continue.

C'était peu de temps après mon arrivée ici, nous nous étions rencontrés trop tôt. Les événements de cette période ne s'étaient pas encore inscrits dans la conscience comme faisant partie de l'existence personnelle, mais plutôt comme des événements à la dérive en quête de personnages auxquels s'amarrer. Je n'arrivais pas à les faire coïncider avec mon passé» (Duras, 1978b, 258).

Dificultad para reconocer la propia historia y, sobre todo, para transmitir a los demás lo vivido con palabras. El problema lo hemos visto ya planteado hace siglos por Diderot. La palabra no transmite las emociones, vida y relato nunca son coincidentes – sin embargo más adelante otros personajes dramáticos durasianos conseguirán revivir momentos clave de su historia personal a través de relatos escénicos –.

Steiner conoció a su mujer cuatro años después de escaparse –¿de qué?–. Ya que a él no le fue posible entender ni revivir el pasado, juntar las piezas del puzzle del ayer y del hoy, ella diseñó un nuevo puzzle para el futuro y se casaron. El visitante no se casó, no ve nunca a mujeres, y a los hombres sólo en grupo. Nadie lo ha arrancado de su pasado. Steiner estaba en un banquillo de los acusados en un lugar y momento³³⁵ en el que el visitante era el juez – lo era, pero no podía tomar decisiones libremente –. El visitante sólo se acuerda de la limpia mirada de Steiner y dice que no ha tomado decisiones sobre su vida desde hace dieciocho años, otros deciden por él. Le dice a Steiner que cualquier cosa vivida después de su pasado en común sería descorazonante. Steiner le grita, le empuja a pensar por sí mismo, a que tenga una visión propia que nada tenga que ver con la vida colectiva del partido y de la historia revolucionaria. Él también lamenta que la utopía plática haya fracasado, pero como hombre libre, que piensa por sí mismo, no como miembro del partido.

«STEINER, *doux, grave, temps*: Je parle devant un homme qui était là aussi en même temps que nous, qui a respiré cet air, qui a vu ce ciel et qui, ça se trouve ainsi, est encore en vie. Je voudrais que cet homme sache que nous regrettons aussi que les dieux d'alors n'aient pas triomphé, qu'ils n'aient pas eu la possibilité d'aller jusqu'au bout de leur illusion et que cette porte du rire et de la mort ait été fermée pour

³³⁵ En texto didascálico se habla del proceso estalinista en Moscú (1933).

toujours. (*Temps.*) On peut rester inconsolable aussi de ne pas avoir vu votre règne achevé, l'accomplissement de votre prise au sérieux» (Duras, 1978b, 263).

Por su parte y desde hace dieciocho años el visitante se ha convertido en el criado del partido y ha renunciado a pensar.

En un determinado momento Steiner se dirige en tono declamatorio al público, y en colaboración con el visitante los dos representan una parte del proceso de hace dieciocho años. El cambio de tonalidad enunciativa, de disposición coreográfica, introducen el teatro dentro de la representación. El momento metateatral está todo él indicado a través de las didascalías. El salto temporal hacia el pasado – el proceso estalinista de Moscú – está marcado en el texto con sus réplicas entrecomilladas.

«STEINER, *déclamatoire, au public*: C'est en effet dans le grand confessionnal de nos salles de justice que nous avons joué pour la dernière fois au jeu millénaire de l'aveu.

Ils se lèvent, changent de place et prennent des voix différentes.

VISITEUR (*extraits minutes procès Moscou*): “Comment apprécier les articles et les déclarations que vous avez écrits et dans lesquels vous avez exprimé votre dévouement au parti. Un mensonge ?

STEINER : – Non, pas qu'un mensonge.

VISITEUR : – Perfidie ?

STEINER : – Pis.

VISITEUR : – Pis que le mensonge, pis que la perfidie. Trouvez le mot. Trahison ?

STEINER : – Vous l'avez trouvé.

VISITEUR : – Accusé, vous le confirmez ?

STEINER : – Oui’’ » (Duras, 1978b, 268–269).

Por unos instantes se interrumpe la representación del proceso inquisitorial. Steiner le pregunta al visitante si realmente se oían. Los dos reconocen que no, que ambos representaron el papel que se esperaba de ellos. El juez de represor de la libertad de expresión y pensamiento dentro del partido comunista, y Steiner de consciente terrorista contra la disciplina del mismo.

Se retoma la representación y el juez le pregunta a Steiner por una relación personal, no de compañerismo político, con alguien. Éste insiste una y otra vez en que sólo tenía dos direcciones de ese individuo. Pero al final reconoce lo que se le ha preguntado, aún sin ser verdad. Poco después el tono de los diálogos cambia.

«Long silence.

Ton différent: sincérité commune, totale» (Duras, 1978b, 272).

El visitante confiesa que no se va a reparar la injusticia cometida con Steiner. Para éste su pasado está volviendo dolorosamente y esto le hace gritar con desesperación. El visitante se dirige al público para tranquilizarlo sobre lo que pasa, rompiendo notoriamente con la cuarta pared convencional del género y adoptando las funciones de un narrador preocupado por el didactismo de su historia. – la instancia autorial vuelve a evidenciarse –.

Steiner se tranquiliza y recuerda como escapó pagando a los guardias, y que aquello era algo común entre los perseguidos por la doctrina del partido. Muchos guardias se hicieron ricos con ello. El visitante explica por fin los motivos de su presencia en casa de Steiner: lleva el encargo de pedirle a éste que afirme que ha visto vivo a uno de los condenados por los procesos de depuración estalinista. Los condenados eran fusilados o enviados a campos de concentración. En el presente el partido ha decidido realizar un lavado de cara de su historia. Si Steiner no firma una declaración en la que asegure que aquel condenado del ayer está hoy vivo – no fue tal por tanto el mal cometido –, todos los días vendrán otros hombres a pedirle lo mismo. Con ellos, viejos conocidos de su época de militancia, revivirá el pasado de nuevo envuelto en cuantas palabras sean necesarias para convencerlo. Steiner no está seguro de querer revivirlo³³⁶. Firmar esa declaración significa renunciar a su dolor del pasado, también a su individualidad y a su libertad de ideas con respecto al partido. Pero nada se decide sobre la escena. – los finales abiertos, marcados quizás por el pesimismo, son sello de identidad de la escritura de la autora –.

Al final de la obra la mujer de Steiner, que habla desde fuera de la escena, invita al visitante a cenar. Le dice que los dos, su marido y él, tienen en común el no creer que

³³⁶ « VISITEUR, *ton de légende*: Quand vous vous réveillerez, demain matin, tout d'abord, les choses seront brouillées, absurdes. Puis vous serez sensible au côté brutal de l'entreprise car en vous il y a encore le vieil homme déchiré, l'assassiné, de ces années. Votre refus sera catégorique. Vers le soir, il le sera moins, et très vite une grande dérouté s'emparera de votre esprit, vous vous direz : pourquoi pas ? Alors, très vite, nous arriverons vers vous : un autre. Et si c'est nécessaire après-demain un autre encore. (*Temps*.) Ils vous parleront du passé. Vous l'envisagerez ensemble sous des angles encore différents, vous l'attaquerez de partout, vous l'invetirez jusqu'à l'ennui. (*Temps*.) Vous les avez tous connus. C'est ce qui reste de la vieille garde de ces années » (Duras, 1978b, 284).

su casa sea la imagen de la felicidad. Ya que por lo menos comparten eso, deben sentarse a cenar juntos.

«VOIX DE LA FEMME: Vous deux, je vous parle. Venez dîner à ma table, venez, venez pour une fois...

MARKER : Pour une fois ?

VOIX DE LA FEMME : Pour une fois que vous n'êtes pas mort, ni vous ni lui.

Long silence. Ils sont comme indifférents à la voix de la femme.» (Duras, 1978b, 285).

Ella es la única que aún intenta conciliar las voluntades de ambos. Y les recuerda que, a pesar de lo que los dos crean, aún están vivos. Ellos no parecen sentirse así.

*India Song*³³⁷

«M.D. – Oui. Dans le processus ordinaire du théâtre, prenons le théâtre comme discipline, tu as la salle, tu as la scène, où se passent les choses. Il y a entre la salle et la scène une communication constante, directe.

X.G. – Oui.

M.D. – Là, tu as la salle, tu as la scène, et tu as un autre espace. C'est dans cet autre espace que les choses sont... vécues et la scène n'est qu'une chambre d'écho. Sur la scène, il y a..., par exemple, la réception, elle est loin..., il arrive des débris de la réception, des petits morceaux, des gens qui passent dans un angle et puis disparaissent... Alors comment se fait-il que la frustration – faut bien dire –, la frustration d'une action théâtrale aussi totale – puisqu'il y a des restes de mouvement, il y a des bribes de danses, il y a pas une seule conversation directe –, que, sur cette frustration, la fascination se greffe aussi... violemment ? Je peux pas arriver à le comprendre.

X.G. – Je sais pas très bien.

M.D. – Il y a certainement un rapport avec quelque chose qui nous échappe, là, maintenant.

X.G. – Oui, peut-être que, tant qu'il y a, comme tu dis, la scène d'un côté et les spectateurs en face, les spectateurs peuvent penser que c'est pas eux, de toute façon, puisque c'est en face, sur la scène.

M.D. – Oui, ça, c'est très juste.

X.G. – Si ça vient pas de sur la scène, d'où est-ce que ça peut venir ? Ça peut venir d'eux.

³³⁷ Escasean los datos sobre las representaciones teatrales de esta obra, de lo que deducimos que ni fueron muy numerosas ni tuvieron repercusión en la crítica. Engelberts es el único que aporta datos concretos en este sentido: « *India Song* n'a pas souvent été joué sur scène : selon les archives des droits d'auteurs de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD, Paris), le premier spectacle de théâtre a été joué en 1985 à Anvers (communication téléphonique 6/99). Une autre version théâtrale, assez convaincante, a été jouée en 1999 par le Zuidelijk Toneel des Pays-Bas, dans le cadre du Holland Festival (mise en scène Ivo van Hove, musique Harry de Wit) » (Engelberts, 2001 381).

M.D. – C'est en eux.

X.G. – En eux.

M.D. – Mais qu'est-ce qui est leur chambre noire, à eux ? C'est la scène où pas un mot n'est dit, ou bien cet espace où tout se passe, invisible ? La scène qui est vue, où rien n'arrive, ou bien cet autre espace dont on parle où tout arrive ? La chambre noire, c'est ce que j'appelle la chambre de lecture.

X.G. – C'est cet autre espace.

M.D. – C'est cet autre espace. La scène n'étant qu'une antichambre, la conscience claire » (Duras, Gauthier, 1985a, 190–191).

Como ha hemos visto anteriormente al abordar este texto marcado por la indiferencia genérica³³⁸, lo que pasa, la trama, no está en realidad sobre la escena o en la pantalla, sino en lo que cuentan y expresan las voces que se escuchan fuera de ella. Éstas buscan conmover poéticamente al receptor, llegar hasta su imaginario y que, a partir de él, cada uno recree su propia trama, que también puede apoyarse en los efectos sensoriales que proporciona la escenificación. Éstos no son en absoluto secundarios, pero presentan la novedad de no constituirse por sí solos en única acción dramática. El desdoblamiento, e incluso la falta de sincronía temporal y argumental entre las voces en off y lo presentado en escena – recordemos que el personaje central, Anne-Marie Stretter, está muerto, según afirman estas voces –, ha sido una innovación de Marguerite Duras en la pantalla y en su diseño teatral.³³⁹

Conocemos los motivos. Reivindicar la primigenia y única capacidad del texto para sugerir todos los mundos posibles. Concretarlos en una única imagen destruye la fantasía. El hombre de *Le navire night* no quiere reconocer en la foto que le entregan a su desconocida amante telefónica. Se niega a aceptar esa imagen porque él ya se había hecho una, o varias. La autora declaró en múltiples ocasiones que desconocía el origen de sus textos, que éstos y sus personajes se le imponían, la “poseían”, y ella se limitaba

³³⁸ « Il y a les textes indistincts du point de vue des genres, textes indifférenciés, intergénériques, dont le plus connu est sans conteste *India Song*. [...] Le texte intergénérique qui est en même temps texte en prose narrative et pièce de théâtre (et/ou scénario) » (Engelberts, 2001, 226).

³³⁹ Las voces en off de esta obra no son equiparables a voces de conciencia de los personajes que se ven sobre la escena, como constata que ocurre en algunas obras de Buero Vallejo el profesor Luis Iglesias: «Las “vocecitas” de Goya, sus sueños, los de Larra y Juan Luis, los fantasmas de Julio, las alucinaciones de Tomás toman cuerpo en las obras, incluso contra la voluntad de quienes los experimentan. Son el contenido de un mundo soterrado que pugna por aflorar a la superficie, para angustia o terror de los protagonistas» (Iglesias Feijoo, 1982, 518). Brian Richardson recuerda en su artículo “Point of View in Drama: Diegetic Molologue, Unreliable Narrators, and the Autor's Voice on Stage” la presencia frecuente en la historia del teatro de distintas formas de representación de la conciencia de los personajes en escena, como monólogos, apartes o soliloquios (Richardson, 1988, 204). Edward Groff (1959) también analizó este fenómeno, en el que hay que incluir también el recurso de los sueños de los personajes. Las voces en off de *India Song* no parten del mundo interior de quienes pisan la escena, sino que han conocido la historia ya vivida por esos personajes y se sienten atraídos por ella.

a transmitirlos a quienes quizás los podían interpretar mejor que ella. Por tanto no podía imponer una única visión de los mismos a nadie. Se concentró en procurar que apenas nada distrajesa a los receptores de su escritura, de las palabras, llegando hasta la pantalla en negro y hasta la simple lectura del texto sobre el escenario – “Lectures du Rond-Point” (1984) –.

Sin embargo también le interesa el atractivo de la inmediatez del actor y su imagen, su cercanía, su capacidad para atraer la atención del espectador. En *India Song* hace callar a sus intérpretes visibles, pero los mantiene en el escenario porque la sensualidad que emana su presencia permite entender mejor la pasión que las voces en off destilan.

La obra comienza con una total oscuridad en la que va apareciendo primero la música y luego muy lentamente dos voces de mujeres que descubren, al tiempo que lo hace el espectador, una serie de figuras que están sobre el escenario. La diferencia entre estas voces y los espectadores es que las primeras conocen algo de la historia de esos personajes y de ellos les interesa fundamentalmente su historia de amor. A las mujeres que hablan también les une una pasión amorosa. Todo esto es descrito en una larga didascalia inicial que, como siempre en la autora, privilegia al lector:

«REMARQUES SUR LES VOIX 1 ET 2

Les voix 1 et 2 sont des voix de femmes. Ces voix sont jeunes.

Elles sont liées entre elles par une histoire d’amour.

Quelquefois elles parlent de cet amour, le leur. La plupart du temps elles parlent de l’autre amour, de l’autre histoire. Mais cette autre histoire nous ramène à la leur. De même que la leur, à celle d’India Song.

Contrairement aux voix d’hommes, les voix 3 et 4 – qui interviennent à la fin du récit –, les voix de ces femmes sont atteintes de folie. Leur douceur et pernicieuse. La mémoire qu’elles ont de l’histoire d’amour est illogique, anarchique. Elles délirent la plupart du temps. Leur délire est à la fois calme et brulant. La voix 1 se brûle à l’histoire d’Anne-Marie Stretter. Et la voix 2 se brûle à sa passion pour la voix 1.

On devrait les entendre toujours avec la plus grande clarté mais à des niveaux sonores qui différeront selon leurs propos. C’est quand elles dériveront vers leur propre histoire qu’elles seront le plus présentes. Ce qui revient à dire qu’elles le seront presque toujours du moment que l’histoire

d'amour d'India Song, dans un glissement constant, se juxtapose à la leur. Mais une différence, néanmoins, existera :

Quand elles parleront de l'histoire que nous voyons se dérouler, elles la redécouvriront en même temps que nous, donc avec la même peur et, qui sait, peut-être la même émotion ;

Mais quand elles parleront de leur histoire – toujours dans les fulgurances de désir – nous devrions ressentir la différence qui existe entre leur passion respective. Et surtout, partager l'épouvante de la voix 2 devant le vertige incessant de la voix 1, face à l'histoire ressuscitée. Il s'agit du danger auquel est exposée la voix 1 de se « perdre » dans l'histoire d'India Song, *révolue*, légendaire : ce MODÈLE, et de QUITTER sa propre vie.³⁴⁰

Jamais les voix ne crient. Leur douceur sera constante.

NOIR

Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé India Song.

Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps – toujours long – qu'il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture.

[...]

Tandis que très lentement le noir se dissipe, voici, tout à coup, des voix. D'autres que nous regardaient, entendaient ce que nous croyions être seuls à regarder, entendre. Ce sont des femmes. Les voix sont lentes, douces. Très proches, enfermées comme nous dans le lieu. Et intangibles, inaccessibles.

(Entendre et prononcer : voix une, voix deuxième.)» (Duras, 1997a, 1211–1214).

«Avec la lumière grandissante on découvre – serties dans le décor colonial – des présences. Il y avait des gens. Ils sont derrière – soit une rangée de plantes vertes – soit un fin grillage – soit un store transparent – (soit la fumée qui sort de brûle-parfum) – qui atténue la visibilité dans la deuxième partie de l'espace exploré.

[...]

La VOIX UNE découvre – après nous – la présence de la femme habillée de noir :

VOIX , angoisse, très bas.

– Anne-Marie Stretter... » (Duras, 1997a, 1215–1216).

Estas voces femeninas podrían compararse con las del coro del teatro griego. El coro trágico comentaba lo que sucedía sobre el escenario, fundamentalmente con afán didáctico, y también compartía las emociones de los personajes. Pero estas voces no

³⁴⁰ El triángulo amoroso durasiano aparece también aquí. La voz 1 está con la voz 2 pero su pasión se vuelca hacia Anne-Marie Stretter. A la voz 2 sólo le interesa la 1, pero teme la influencia perniciosa que la figura de la mujer muerta ejerce sobre su amada. Como en obras anteriores en que los personajes femeninos estaban simplemente numerados o abreviados – *Les eaux et forêts*, *Yes, peut-être*, *le shaga* –, la mujer 1 o A posee siempre más información sobre el pasado que la 2 o B, y la domina.

tienen el más mínimo afán de orientar a los espectadores sobre lo que ven en la escena, a pesar de tener más información sobre los que pisan las tablas. Simplemente los contemplan como público privilegiado al que los sentimientos que les unen entre sí y en relación a la figura de Anne-Marie Stretter no les permiten llevar a cabo esta contemplación tranquilamente y con objetividad. Y la autora quiso que esas emociones que respiraban tuviesen el mismo rango dramático que los personajes que se movían en el escenario.

En la película *India Song* los reflejos de los intérpretes en los espejos compartían protagonismo con su propia imagen en la pantalla. Las voces femeninas que participan en la obra fuera del escenario no son más que uno de los reflejos posibles de la historia de Michael Richardson, Anne-Marie Stretter y el vicecónsul. Un reflejo emocional, una memoria distorsionada por los sentimientos de una historia ocurrida hace tiempo. El coro trágico de las voces en off de *India Song* aún se hace preguntas sobre lo qué ocurrió realmente y por qué.

En la escena teatral de *India Song* se renuncia a realizar una mimesis de la realidad, porque ésta se desconoce. La concepción formal de la obra se basa precisamente en eso, en la afirmación de que es imposible contar lo vivido más allá de la propia subjetividad. Se puede contar sólo reflejos – quizás distorsionados – de lo sucedido y recordar de aquello lo que se conmovió. Al renunciar a la mimesis, al negar las voces en off la realidad inmediata de lo que ocurre en el escenario, el espacio que queda como real para el espectador es fundamentalmente sonoro. La escasa importancia que le concedió la autora a la escenografía teatral de esta obra podemos comprobarla en unas notas hechas por el director y amigo personal de Marguerite Duras, Claude Régy, para una posible puesta en escena de *India Song*. Las notas están recogidas en el libro de Lacan (1979) dedicado a la autora.

«NOTES POUR LE THÉÂTRE SUR LE DÉCOR

Le lieu devait être celui de l'oubli et de cette mémoire défaillante, c'est-à-dire un lieu avec des accidents de lumière, des points de clarté vive, des trous d'ombre, des cassures. Et où il se passerait peut-être des choses qui ne seraient pas annoncées.

Lieu où on entre par l'intermédiaire de la mémoire et de l'oubli des femmes, des Voix. On leur montre le lieu, le spectacle et elles y pénètrent. On leur ouvre le théâtre et voilà, ces voix entrent et regardent. Reconnassent ou ne reconnassent pas. Nous ignorent. Et parlent. [...]

Comme au cinéma, le théâtre se passera de figurants. [...] La chronologie du livre me semble aussi la meilleure pour le théâtre. À moins que d'emblée résonne la réception.

La scène : c'est vide. Personne. Puis le chant de la mendiante.

C'est vide et clair à la fois. C'est en même temps des lieux du dehors et des lieux du dedans, c'est à la fois fragmenté et cohérent. Des portes. Fermées. Un endroit fermé. Une partie du décor, citée interdite, comme si tout le lieu n'était pas accessible. Et c'est vrai. Des portes ouvertes. Des allées lisses entre des pierres. Des passages. Un piano ouvert : sur le porte-musique India Song à moitié tombé : de temps en temps ces accidents-là. Un objet tombé. Un miroir éclaté.

Le décor se découvrirait petit à petit, fragment par fragment. Un accident sonore se produirait pendant cette découverte : une vitre qui se casse, qu'on ne voit pas se casser, loin. Ou un accident visuel, silencieux : une robe qui glisse par terre et se fige là» (Régy, en Lacan, 1979, 72–73).

La descripción del espacio no puede ser más ambigua y tener un papel más secundario con respecto a las voces femeninas. Sólo se entra en este espacio gracias a la voces en off 1 y 2. Existe sólo el decorado que ellas ven y transmiten con sus palabras. Cualquier tipo de imagen mostrada en escena se relega ante aquellas que las voces puedan transmitir. Junto a ellas, el canto de la mendiga camboyana. Es un teatro que intenta hacer ver al espectador un texto, que al público le surgan a partir de ese texto imágenes mentales que pueden hacerle olvidar las que ve con sus ojos. Lacan lo explica:

«L'ESPACE TRAGIQUE

D'un côté la scène, de l'autre des voix qui en parlent. Or, les voix ne décrivent jamais la scène. Le texte ne tente pas de faire coïncider scène et voix mais procède par glissements, dérapages.

De même les voix n'épuisent pas la scène. Ou la scène comme corps et l'impossibilité pour la voix d'en épouser les formes (rencontre impossible ou plus précisément *mauvaise rencontre* comme l'est celle de la mendiante, de la lèpre).

LA SCÈNE DES VOIX : L'AUTRE SCÈNE

Voix et scène tissent un espace non plus du visible mais du lisible (du lu). Où l'œil comme instance structurante est exclu.

Les corps convoqués sur scène sont le *fait* des voix. Il n'y a pas de représentation possible ; la scène est située d'emblée comme perdue. Les pâles figures qui s'y meuvent le rappellent avec insistance : il n'y a pas de représentation que du textuel» (Lacan, 1979, 190–191).

Si el espacio y la imagen escénica pierden el papel de quien detienta la verdad, lo mismo ocurre con el tiempo dramático. Desde el inicio de la obra las voces han dicho que lo que aparece en el escenario pertenece al pasado. Uno de los personajes ya está muerto – Anne–Marie –, de otro no se sabe nada – el vicedónsul –, pero es probable que haya corrido la misma suerte. Pocas rupturas tan radicales ha habido con lo canónico en el género teatral. En información didascálica sólo se da una fecha para situar la acción que se desarrolla sobre las tablas: 1937. Como analizó Blot-Labarrère:

«1937 est la seule date de l'ensemble, indiquée dans *India Song*, choisie parce que “toutes les raisons de se suicider étaient vraiment réunies : la guerre d’Espagne, le fascisme allemand, la guerre sino-japonaise, les procès de Moscou” » (Blot-Labarrère, 1992, 141).

Es un tiempo marcado por la muerte, por todo aquello que lleva a la muerte. Recordemos también que Anne–Marie Stretter es una mujer que sufre por aquellos que a su alrededor viven en la miseria, que viaja constantemente, que va a Europa – allí conoce a Michael Richardson – y que por el trabajo de su marido y su círculo de amistades está al tanto de la actualidad internacional. El embajador Stretter la arrancó de Indochina porque estaba cercana a morir al ver las condiciones de vida de la población indígena. Quizás su suicidio en 1937 no fuese por amor a un hombre, sino a todos cuantos sufren.

El pasado, la muerte – los actores visibles no hablan – están sobre el escenario, las imágenes que se ven en él no son reales. Las voces que se escuchan relatan una historia recordada desigualmente, su relato está marcado por las emociones. La lírica, la narración y la tragedia todas en una.

Los personajes vistos y los oídos no son tampoco canónicos. Los diálogos fuera de escena muestran una polifonía ilocutiva que dificulta el individualizarlos. Los otros no tienen voz propia, ni vida fuera del relato que hacen de ellos las voces en off. No obstante no fue Marguerite Duras la primera en atacar al personaje que pretendía imitar la realidad, aunque sí lo hizo de manera novedosa. Escuchemos a Abirached:

«La controversia, si se quiere reducir a sus líneas maestras, se refiere a algunos puntos esenciales de la mimesis, que no han cesado de ser sometidos a reajustes desde el siglo XVI: las relaciones entre teatro y realidad, entre personaje y persona, entre la representación y el público. ¿La realidad? Pronto ya nadie pretenderá que sea exclusivamente identificable con el universo de la

percepción, la naturaleza, la materia o la sociedad. Pero, si existen pliegues enteros del mundo que escapan a una observación al ojo desnudo y de los cuales no puede dar cuenta ninguna ciencia física, basta con convenir que hay unas fuerzas oscuras laborando detrás de la superficie de las cosas y detrás de la actividad aparente del yo para deducir la necesidad de extender considerablemente las fronteras de la noción de real. [...]

¿La persona ? Se descubre simultáneamente que el individuo no es una categoría universal y genéricamente descriptible, sino una entidad que no se reduce más al yo psicológico que al yo social. Si “yo es otro”, si el “alma” o la “vida” son inaccesibles al escalpelo de los anatomistas y escapan a toda ordenación lógica inspirada desde el exterior, resulta evidente que el personaje no podría decir sobre lo real y sobre sí mismo otra cosa que lo que extrae de la experiencia más íntima de su autor, que le es absolutamente particular: es el testigo insólito e irremplazable, cada vez, de una ventura literalmente indecible. Tanto más cuanto que el descubrimiento del inconsciente hace nacer progresivamente lazos y correspondencias insospechadas hasta ahora entre lo soñado, lo hablado, lo imaginado y lo vivido» (Abirached, 1994, 171).

La visión monolítica de la realidad, del concepto de persona, fueron hace tiempo cuestionados. Puede haber más realidades y quizás el teatro deba explorarlas. A Marguerite Duras le interesaban los sucesos que no estaban en la primera plana de los periódicos serios. También explicarse a sí misma. Sus personajes comparten estas preocupaciones. Asesinos o locos que no saben por qué han llegado a esa situación, desconocidos que se preguntan por qué ya no pueden ver el mar y los hombres sólo cantan himnos militares, hijos que no comprenden a sus madres y madres que se sienten protagonistas de tragedias. Personajes todos que no consiguen conciliar su razón y sus sentimientos. Personajes que, como dice Abirached, quizás sólo provengan de la experiencia íntima de la autora y con eso tengan ya entidad dramática suficiente para conseguir conmover al espectador.

L'Eden Cinéma

Esta obra teatral es una de las más complejas de la autora desde el punto de vista de sus recursos formales y estructurales.³⁴¹

³⁴¹ Engelberts insiste en que las frecuentes adaptaciones y versiones genéricas de los textos de Duras buscan, principalmente, reformular las ideas presentes en el texto original: «L'adaptation est pour Duras une occasion de proposer, avec une migration générique, une autre version idéologique [...] Rien d'étonnant, certes, à ce qu'un auteur adaptant son texte en change du même coup son contenu,

Para la trama argumental Marguerite Duras parte de *Un barrage contre le Pacifique*. Los hechos expuestos en esta obra teatral son básicamente los mismos que en la novela, aunque la visión del problema colonial se ha radicalizado de manera evidente. Todo aquello que la adaptación fílmica de Clément pasó por alto – la denuncia de los abusos del sistema colonial y el rechazo de los hijos a continuar la lucha de su madre en el país una vez muerta ésta – se subraya en esta versión teatral.³⁴²

La obra se estrena el 25 de octubre de 1977 en el “Théâtre d’Orsay”, a cargo de la compañía Renaud–Barrault y dirigida por Claude Régy³⁴³. En el mismo año se publica en Mercure de France.

En *India Song* la autora había inaugurado el recurso de introducir unas voces en off que recordaban y contaban parcialmente la historia de una mujer ya muerta que, sin embargo, aparecía en la pantalla o en el escenario bailando y atendiendo a sus invitados. Palabra e imagen no coincidían y también había un choque temporal. El presente de la escena se desmentía con el relato del pasado. Exactamente el mismo recurso aparece en L’Eden Cinéma. Cuatro voces van a relatar al público la historia de otra mujer muerta que está sobre un escenario, esta vez prácticamente vacío y con la protagonista en actitud pasiva.

«La scène c’est un grand espace vide qui entoure un autre espace rectangulaire.

L’espace entouré est celui d’un bungalow meublé de fauteils et de tables de style colonial. Mobilier banal, très use, très pauvre.

L’espace vide autour du bungalow sera la plaine de Kam, dans le Haut–Cambodge, entre le Siam et la mer.

indépendamment des modifications apportées en vue de la transmutation générique» (Engelberts, 2001, 234).

³⁴² « L’Eden Cinéma se veut délibérément la suite du *Barrage contre le Pacifique* mais modifiée : Duras a fait de sa mère une pianiste et a profité de la pièce pour régler les comptes avec René Clément qui, dans le film, a trahi la vérité familiale en faisant croire qu’après la mort de la mère, le frère et la sœur ne quittaient pas le Vietnam mais s’installaient dans la concession comme des vulgaires pionniers du Middle West. Dans la pièce, Marguerite a accentué la dénonciation des institutions coloniales qu’elle trouvait trop timide dans le *Barrage*. Elle insiste sur la violence qui a broyé sa mère et lui fait tenir un discours accusateur qu’elle avait mis, dans le *Barrage*, dans la bouche du frère. C’est la mère maintenant qui hurle, accuse et défend. C’est elle qui apostrophe tous ces fonctionnaires de l’administration coloniale qui lui ont menti, tous ces hommes corrompus qui ont accompli des actes d’ignominie. [...] La tirade dure un quart d’heure. Marguerite, elle-même, a été effrayée par sa violence. Elle hésita même à garder ces incitations au meurtre proférées par sa propre mère. Elle décida finalement de les laisser par souci de la vérité, par égard pour sa mémoire » (Adler, 1998, 465–466).

³⁴³ Los intérpretes fueron Madeleine Renaud (la mère), Bulle Ogier (Suzanne), Catherine Sellers (voix de Suzanne), Michaël Lonsdale (voix de lecture, Mr. Jo), Jean– Baptiste Malartre (Joseph) y Axel Bogousslavsky (le Caporal).

Derrière le bungalow il faudrait une zone lumineuse qui serait celle de la piste des chasseurs le long de ces montagnes du Siam.

Décor simple, large, qui devrait permettre une circulation facile.

Le bungalow est fermé. Fermé par un manque de lumière. Eteint. La plaine est éclairée.

Des gens arrivent devant la scène fermée : la mère, Suzanne, Joseph, le Caporal.

La mère s'assied sur un siège bas et les autres se groupent autour d'elle. Tous s'immobilisent et restent ainsi, immobiles, devant le public – cela pendant trente secondes peut-être pendant que joue la musique. Puis ils parlent de la mère. De son passé. De sa vie. De l'amour par elle provoqué.

La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée – comme la scène – de sa propre histoire.

Les autres la touchent, caressent ses bras, embrassent ses mains. Elle laisse faire : ce qu'elle représente dans la pièce dépasse ce qu'elle est et elle en est irresponsable.

Ce qui pourrait être dit ici l'est directement par Suzanne et Joseph. La mère – *objet du récit* – n'aura jamais la parole sur elle-même» (Duras, 1995a, 11–12).³⁴⁴

Sólo el lector del texto editado sabrá que el vacío que rodea el centro del escenario representa una llanura entre las montañas del Siam. El escaso mobiliario de estilo colonial puede referirse a cualquier lugar. El relato de la historia que se va a escuchar sobre el escenario es lo único que puede situar espacial y temporalmente la acción. Y hemos dicho relato, narración, porque es el género que reinará sobre las tablas.

Suzanne y Joseph cuentan alternativamente el pasado de su madre³⁴⁵, que escucha impertérrita su propia historia y las muestras de cariño de sus hijos. Éstos se dirigen al público en numerosas ocasiones, como los narradores de los cuentos de la tradición oral, para pedir su atención:

«Suzanne et Joseph se tournent vers le public mais restent contre la mère.

³⁴⁴ Según Golopentia, esta primera indicación escénica de L'Eden Cinéma transmite lo que podrían ser las explicaciones de Duras directora a los actores que van a interpretar la obra: «Parlée plutôt qu'écrite, cette longue didascalie dit la connivence entre l'auteur qui l'énonce et les acteurs qui vont jouer la pièce. L'auteur s'adresse à la troupe d'une façon familière, suggérant qu'il y a eu des dialogues antérieurs et qu'il y en aura encore, qu'une histoire conversationnelle commune nourrit et abrite les propos didascaliques du moment» (Golopentia, 1994, 39–40). Ya nos referimos al concepto de autor implícito que manejaba Genette y que seguimos en este trabajo; creemos conveniente también citar las palabras de Richardson sobre el tema, pues no asumimos necesariamente la equivalencia “presencia autorial” con “voz de Duras”: «Almost every modern theory of narration, whether it deals with fiction or the cinema, regularly includes the useful construct of “the implied author”. This figure is not the biographical individual who composed a given work, but an idealized persona who seems to stand between the author and the text. The drama is not exception; the audience naturally constructs an image of the figure behind the play which can be very different from the real person who moved the pen across the paper» (Richardson, 1988, 206).

³⁴⁵ « Il faut noter ensuite que ce récit, dont autrui est donc le centre, aboutit chez Duras à une évocation qui égale en intensité l'action qui a lieu sur scène » (Engelberts, 2001, 261).

On vous demande d'être attentifs à ce que nous allons vous apprendre sur elle.

Difficile à suivre, la vie de la mère, après l'Eden Cinéma.

Quand elle a décidé de mettre ses économies de dix ans dans l'achat d'une plantation» (Duras, 1995a, 18).

Como polifacéticos narradores, en alguna ocasión escenifican incluso una de las partes de su relato, como en el caso de la conversación entre Suzanne y M. Jo (Duras, 1995, 43–55). La diferencia entre relato y escena actuada se especifica claramente de manera didascálica.³⁴⁶

Pero el personaje de la narradora Suzanne también se desdobra. En gran parte de la obra su voz se escucha en off mientras ella representa en silencio sobre el escenario lo que su voz relata fuera de él³⁴⁷. Este desdoblamiento es evidenciado también porque son dos actrices diferentes las que interpretan a Suzanne y a su voz en off. Es el único personaje que posee esta capacidad de distanciamiento y su configuración lleva sin duda a la voz autorial, que relata su vida apoyándose en una escenificación de la misma.

³⁴⁶ Brian Richardson habla en casos similares a éste, en los que un narrador en escena también participa y representa los hechos que narra, de una narrativa homodiegética parcialmente representada: «It is a partially enacted homodiegetic narrative in which the narrator is also a participant in the events he or she recounts and enacts» (Richardson, 2001, 682).

³⁴⁷ « Si, dans *India Song*, Marguerite Duras va au bout d'un art du contrepoint de l'image et du son [...], elle va mettre en place dans L'Eden Cinéma un dispositif permettant à la voix de susciter l'image et de produire des effets de montage paradoxalement plus proches du cinéma. Ce dispositif a à voir avec la scène épique dans la mesure où il repose non seulement sur le dédoublement du personnage de Suzanne en une comédienne qui la représente et une « VOIX DE SUZANNE » (Danan, 1995, 273). En palabras de Sarrazac : «A l'instar du texte lui-même, Suzanne rapsode est divisée : Suzanne-souvenante et Suzanne-personnage, le corps adolescent, objet du troc amoureux, et la voix de l'adulte en proie du souvenir...» (Sarrazac, 1989, 162). Ahlstedt señala como este desdoblamiento de Suzanne privilegia el punto de vista del personaje sobre la historia familiar contada ya en varias versiones: «Comme le point de vue de Suzanne et celui de 'Voix de Suzanne' sont identiques, et que la majorité des répliques sont prononcées par celles-ci, la perspective de la jeune fille reste privilégiée dans la version théâtrale» (Ahlstedt, 2003, 33). El profesor Luis Iglesias constató como en ciertas obras de Buero Vallejo se privilegia, aunque por otros medios distintos a los usados por Duras, una focalización en primera persona contraria, según los cánones, al género dramático: «Así, el autor trascendió la peculiar "objetividad" que parecía consustancial a la forma dramática y tentó las posibilidades de una disposición subjetiva a través de la implantación de un punto de vista de primera persona. Por este medio, la realidad creada en cada orbe de ficción no llegará directamente al público, sino por medio de un filtro que puede distorsionarla gravemente (*La Fundación*) o alterar las condiciones de percepción (*El sueño de la razón, Llegada de los dioses*) y que siempre lo teñirá todo con los condicionamientos propios del personaje que actúa como foco central de la propuesta escénica» (Iglesias Feijoo, 1982, 518). García Barrientos no cree sin embargo en la posibilidad de mediación en el teatro: «En el teatro el espectador ve el mundo ficticio directamente con sus propios ojos; en el cine lo ve y en el relato lo imagina a través de una mediación subjetiva, de un "sujeto", en cuya mirada y en cuya voz, respectivamente, se sustenta enteramente el mundo en cuestión. La "objetividad" de la enunciación dramática debe entenderse ante todo, en términos negativos, como ausencia de mediación» (García Barrientos, 2003, 208).

Marguerite Duras no pretende provocar la ilusión dramática que sumergiría convencionalmente a los espectadores en la acción escénica – la desnudez del decorado apoya así mismo esta intención³⁴⁸ –. Todo lo contrario. Quiere recordarles en todo momento que están asistiendo a la lectura más o menos dramatizada de un relato basado en su propia vida, que ella ya ha escrito en un libro³⁴⁹. La lectura de este libro podría ser íntima e individual, o pública y colectiva, y guiada por un nuevo punto de vista sobre la historia – la radicalización de la denuncia al colonialismo –.

Los actores se comportan como narradores de una historia que por momentos no parece ser la suya; sus relatos y las escenificaciones que hacen de los mismos se completan con voces en off – una de Suzanne y otra llamada “Voix de lecture” – que dan otro punto de vista narrativo superior a ellos, omnisciente. La suma de todos ellos sería la figura del narrador de *Un barrage contre le Pacifique*. En todo caso la autora manifiesta una voluntad explícita de romper con lo genérico dramático y evidenciar ante los espectadores la lectura de un “texto” sin marcas canónicas. Las palabras del director Claude Régy sobre los ensayos de la obra recogidas por Rykner son enormemente ilustradoras al respecto:

«Nous jouons sans décor. Tout se passe sur les visages devenus surface de lecture. Mon propos consiste à éviter que l’on puisse identifier l’acteur à son personnage, et c’est pourquoi chacun de ces derniers est présent à la fois par la silhouette et les répliques du comédien en scène et par une voix “off” qui décrit ses sensations. Cette formule est dictée par le fait que Marguerite Duras passe de la littérature au théâtre sans différentiation de l’écriture» (Rykner, 1988,185).

L’Eden Cinéma y *Des journées entières dans les arbres* parten argumentalmente de la historia de *Un barrage contre le Pacifique*, de una manera similar a como *India Song* retomó la trama de *Le Vice-Consul*. La segunda obra de teatro ha tenido antes una

³⁴⁸ Recordemos la presencia cada vez mayor en toda la obra de la autora de paisajes despoblados, desérticos, de inmensas playas solitarias y sin ningún referente localizador. Lugares sin territorio, vacíos, de paso o inhabitables. Playas desiertas como en *L’Amour*, villas en las que ya no vive nadie como veremos en *Agatha*, villas en alquiler, pero vacías en el presente en *Suzanne Andler*, Hoteles en las os *Musica*, en cuyos recibidores no se ve gente. El más desnudo de todos ellos es el del *navire night*, espacio de la imaginación, localización puramente virtual. Son espacios míticos que pueden adoptar cualquier valor simbólico.

³⁴⁹ «Duras et Régy partagent les mêmes idées sur le théâtre: pour eux il ne doit jamais être la reproduction de la vie; la représentation ne doit jamais donner l’illusion d’une quelconque vérité. “Il s’agit de déplier un livre, de faire passer au théâtre le matériau qui engendre le rêve pendant qu’on lit un livre” (M.Duras)» (Adler, 1998, 465).

versión narrativa. El hipertexto de base es así *Un barrage contre le Pacifique* y los otros sus hipotextos. En el hipertexto narrativo había dos partes separadas por el regreso de Saigón a Francia. Los episodios de la primera parte se corresponden en su argumento a los de L'Eden Cinéma – historia de la madre, del caballo, aparición de M.Jo. – y encontramos también los mismos personajes – la madre, Suzanne, Joseph, M.Jo y el caporal –. Sin embargo la traslación de *Un barrage contre le Pacifique* a L'Eden Cinéma es bien distinta de la sufrida por las versiones de *Des journées entières dans les arbres*. Con muchas más variantes argumentales – prácticamente sólo queda la historia personal de la madre – Marguerite Duras elabora primero otro texto narrativo a partir de la historia del *Barrage* y luego este mismo texto es trasladado al teatro. La versión narrativa ya era sustancialmente dialogada y su adaptación escénica sólo consistió en eliminar la figura del narrador introduciendo algunos de sus comentarios en las didascalias. El proceso de L'Eden Cinéma no tiene nada que ver con éste de *Des journées entières dans les arbres*. Apenas hay variantes argumentales, pero se refuerzan todos los recursos que lleven a la narratividad del texto escénico. Éste está conformado en su mayor parte por relatos sobre las tablas o en off, y las réplicas dramáticas tradicionales entre personajes ocupan un espacio mínimo en el conjunto de la obra. Eva Ahlstedt lo explica así:

«Un trait particulier de cette pièce est qu'une grande partie du texte attribuée aux personnages consiste en des récits rétrospectifs qui rapprochent le rôle des acteurs-narrateurs de celui du narrateur utilisé dans le registre romanesque. Ainsi c'est le texte diégétique qui prime, malgré le fait que l'ouvrage appartient au registre dramatique, où c'est normalement le texte mimétique qui domine. Uniquement 35% des répliques sont rendues sous la forme de dialogue direct. Ainsi les acteurs s'adressent plus souvent à l'auditoire qu'aux autres acteurs sur la scène» (Ahlstedt, 2003, 34).

El material didascálico es enormemente narrativo. Se dirige a un lector conocedor del hipertexto, con lo que las referencias metaliterarias son abundantes. Las indicaciones puramente coreográficas o referidas a la gestualidad de los personajes son escasas. Abundantes las que hablan de sus motivaciones internas. La similitud en este caso con la figura de un narrador omnisciente es clara.³⁵⁰

³⁵⁰ « Rires silencieux et extasiés des deux enfants (ce qui reste de cette aventure c'est surtout *la folie de la mère*. L'injustice dont elle a été victime allant de soi.) » (Duras, 1995a, 24). « *Brutalité de Suzanne. La mère est comme indifférente, éteinte. Croit-elle aux mensonges de Suzanne ?* » (Duras, 1995a, 115).

La temporalidad niega el principio del presente escénico. Los personajes narradores evocan el pasado, las escenas representadas se fragmentan e interrumpen por los comentarios de los narradores, por lo que evidencian su artificio, y además se presentan como una parte “animada” de la narración. Los mismos narradores explican escenas mudas que se desarrollan en el escenario. Se adelanta el futuro de los personajes que evolucionan en el escenario.³⁵¹ La voz en off de Suzanne habla de su dolor por la muerte de Joseph. Los personajes en escena de Suzanne y Joseph cierran los ojos al relatar su pasado en un intento por revivirlo y hacerlo presente – como más tarde también harán los dos hermanos protagonistas de *Agatha* –³⁵².

Los decorados sonoros de ambiente – voces, barullos, gritos de niños y más lejanos de hombres – sólo aparecen cuando resulta evidente que los personajes están recordando el pasado. Aparecen porque son parte del relato, no porque formen parte de un decorado pretendidamente realista de la escena³⁵³. La música también se utiliza como parte de la evocación del pasado³⁵⁴. Cuando aparece nunca impide que se escuchen los relatos, porque los narradores deben antes salir de la evocación que los transporta fuera del escenario antes de continuar con la historia narrada. Compuesta por Carlos d'Alessio, consiste básicamente en vales y “one-step”. La propia autora explica su simbolismo en el epílogo al texto editado:

³⁵¹ Esta obra podría ejemplificar el concepto de acronía expuesto por Bal: «A veces, aunque podamos ver claramente que tratamos con una desviación, será imposible de definir, bien porque la información no se puede separar, o porque hay demasiado poca. Llamamos a estas desviaciones *acronías*, una desviación del tiempo que no admite un mayor análisis» (Bal, 1985, 74). Los saltos temporales son tan continuos y confusos en esta obra, que obligan a su receptor a renunciar a un ordenamiento lineal y lógico de la acción y a centrarse en los hechos denunciados. Estas acronías no son identificables con los saltos en el tiempo o lapsos siempre hacia delante que se pueden apreciar en otras obras. El profesor Luis Iglesias analizó hace tiempo el caso de *Historia de una escalera* y consideró que los grandes saltos en el tiempo de esa obra están para sugerir la fugacidad de la vida: «La fugacidad de la vida, sugerida por los vertiginosos saltos de tiempo que se dan entre los actos y por la repentina desaparición de los personajes que han muerto en esos lapsos, permite contemplar como inmediatamente sucesivos el inicio de proyectos e ilusiones y su fracaso. Los personajes experimentan una pungente sensación de congoja y pena, que se transmite al público» (Iglesias Feijoo, 1982, 34). En el caso de Duras el ordenamiento acrónico consiste más bien en recurrencias de momentos e historias, ordenamiento generado por la necesidad de los personajes de revivir situaciones pasadas que los marcaron para siempre.

³⁵² La imposibilidad de revivir el pasado es uno de los principales núcleos temáticos de la obra durasiana. Danan ha estudiado la repercusión del mismo en su creación teatral: «Cette dialectique de la parole et du réel (de l'irreprésentable) est au cœur de l'œuvre théâtrale de Marguerite Duras. C'est comme si cette œuvre ne cessait de dire : puisque le réel est irreprésentable... parlons-en. Sans essayer de le représenter» (Danan, 1995, 298–299).

³⁵³ El único esfuerzo en virtud del realismo escénico por parte de la autora, consiste en proporcionar las palabras supuestamente pronunciadas por la madre ante el caporal. Su discurso no va a ser oído por los espectadores de la sala, pero la actriz las representará igualmente.

³⁵⁴ Danan (1995, 275) vio en el uso de la música en esta obra también un intento de expresión de la interioridad de los personajes.

«Pour moi, les valse, c'est la musique de la mère, celle du cinéma Eden. Et les one-step, celle des enfants, déjà moderne» (Duras, 1995a, 157).

El escasísimo decorado escenográfico adopta múltiples posibilidades gracias a los juegos de luz, que destacan unos elementos, espacios o personajes frente a otros. Esta luminotecnia anti-naturalista evidencia también una figura autorial detrás de lo representado en el teatro.

Pero el elemento más anti-dramático de L'Eden Cinéma es la figura de la madre. Como ya hemos visto en la didascalia inicial de la obra, el personaje de la madre, que es la auténtica protagonista de la historia, está prácticamente inmovilizado. No puede opinar ni intervenir en el relato que se está haciendo de su vida. Cuando realiza algún movimiento sobre el escenario lo hace obedeciendo las indicaciones de alguna voz narradora.³⁵⁵

Cuando participa de la narración sobre su biografía lo hace de manera mecánica, o como alguien que recita un discurso cuyo contenido no comprende:

«SUZANNE ou LA MÈRE, *celle-ci comme ignorant le dire, mécaniquement.*

La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte.³⁵⁶

[...]

Musique.

Suzanne et Joseph regardent la mère, de telle sorte qu'ils nous tournent le dos et que seule la mère se trouve de face. Ils l'enlacent comme dans le malheur. La mère toujours absente entend cette étrange histoire racontée par ses enfants. La sienne.

[...]

SUZANNE ou LA MÈRE, *celle-ci récite comme un décret non intelligible, à plat.*

Pour avoir une concession fertile il fallait la payer deux fois. *Temps.* Une fois, ouvertement, au gouvernement de la colonie.

Une deuxième fois en sous-main, aux fonctionnaires chargés du lotissement» (Duras, 1995a, 19-22).

³⁵⁵ Esta obra, que utiliza la apelación al público y los narradores escénicos, rompe con lo tradicional en el género dramático. Éste debía encontrar en el propio diálogo la manera de introducir el “relato” del pasado de los personajes. Así lo explica Bobes Naves: «Descartada la comunicación verbal directa del público con los personajes, aunque no de éstos con el público, como lo demuestra el aparte, y descartada la figura de un narrador en el texto dramático representado que explique los vacíos y los blancos que puedan darse, el autor debe encontrar en el mismo diálogo las formas convenientes para construir una historia que tiene una prehistoria de la que también tiene que dar cuenta como marco» (Bobes Naves, 1992, 252).

³⁵⁶ La negrilla está en el texto editado.

Las indicaciones didascálicas dejan incluso abierta la posibilidad de que no sea la madre quien realice tampoco estos relatos. La impresión que resulta es que esta mujer ha sido completamente anulada por la ficción, los relatos que se han hecho de su vida. Ellos son quienes detentan ahora la verdad, y ella, muerta, nada puede hacer para alterarlos. Se pliega incluso a la representación de su propia muerte sobre el escenario una vez que ésta ha sido enunciada por su hija.

«SUZANNE

[...]

Et puis la mère est morte.

La mère est morte un après-midi.

J'étais dans la forêt avec Agosti.

[...]

Quand je suis revenue la mère étouffait. Des cris lui sortaient du corps et puis des plaintes aussi, et le nom de ses enfants.

Silence.

[...]

Avec le soir la mère a cessé de se plaindre.

[...]

Le caporal apporte un lit de camp devant le public. Deux tréteaux. Des planches.

Suzanne se cache le visage entre les mains.

Et puis elle a eu l'air de vouloir parler encore – une dernière fois.

J'ai dit à ma mère que j'étais là, j'ai dit mon nom, que j'étais son enfant.

Elle n'a pas répondu. Elle n'a pas eu l'air de se rappeler.

Ça ne devait pas être à nous, à ses enfants que la mère aurait voulu parler encore mais plus avant que nous, aux autres, à d'autres et d'autres encore, qui sait ? à des peuples, au monde.

[...]

Quand Agosti est revenu le cœur de la mère était mort.

Tout s'éclaire partout.

La mère est encore là, assise dans le bungalow, alors qu'on parle de sa mort.

Le caporal l'aide à se coucher sur le lit de camp qu'il vient d'apporter. La mère, donc, se prête, vivante, à la mise en scène de sa mort.

Voici. C'est fait.

La mère est allongée, "morte", devant le public, les yeux ouverts» (Duras, 1995a, 150–151).

Los textos literarios que Marguerite Duras ha creado sobre la figura de su madre han ocupado ya el lugar de Marie Legrand. Esto lo evidencia la voz autorial a través de esta didascalia de carácter metaliterario:

«C'est là que commence son histoire écrite. Son immortalité. La voici :» (Duras, 1995a, 18).

La ficción literaria ha sustituido a la vida. Por eso sobre el escenario de L'Eden *Cinéma* no se pretende dar ninguna ilusión de realidad, sino destacar que hubo una realidad que se transmutó en creación literaria. Y lo hizo para dejar constancia de una injusticia cometida no sólo a nivel individual. Los crímenes del colonialismo francés no afectaron únicamente a Marie Legrand y a sus hijos. Llegaron también a toda la población indígena del Vietnam – ¿a ellos quería hablar la madre moribunda? –.

Marguerite Duras insiste en un epílogo al texto editado en la necesidad de conservar la violencia que entrañan las palabras de la madre contra los funcionarios coloniales – escritas en una carta póstuma leída por ella misma en esta obra y por Joseph en *Un barrage contre le Pacifique*³⁵⁷ –. La historia hay que contarla, a través de la ficción que se considere más oportuna, para evitar en el futuro los errores cometidos³⁵⁸. La historia personal que la madre contaba a sus hijos también tenía una elaboración ficcional – su propia subjetividad que la manipulaba –, pero no por ello dejó de testimoniar unos hechos. La guerra del catorce, el amor por su marido, la imposibilidad de revivir ese amor, la soledad de la viudez. Es imposible objetivar las

³⁵⁷ Veamos el inicio de esa larga carta:

«LA MÈRE

Prey-Nop, le 24 mars 1931

Messieurs les agents cadastraux,

Je m'excuse de vous écrire encore. [...] Après moi, personne ne viendra ici. Car si jamais vous réussissiez à me faire partir, lorsque vous viendriez montrer la concession au nouvel arrivant, cent paysans viendraient vous entourer pour dire au nouvel arrivant : «Enfoncez votre doigt dans la boue de la rizière et goûtez cette boue. Croyez-vous que le riz puisse pousser dans le sel ? Vous êtes le cinquième concessionnaire. Les autres sont morts ou ruinés». Je sais votre puissance et que vous tenez la plaine entre vos mains en vertu d'un pouvoir à vous conféré par le gouvernement général de la colonie. Je sais aussi que toute la connaissance que j'ai de votre ignominie et de celle de tous vos collègues, de ceux qui vous ont précédés, de ceux qui vous suivront, de celle du gouvernement lui-même, toute cette connaissance que j'en ai – et qui à elle seule pourrait faire mourir rien que d'en supporter le poids – ne me servirait à rien si j'étais seule à l'avoir. Parce que la connaissance qu'a un seul homme de la faute de cent autres hommes ne lui sert à rien. C'est une chose que j'ai mis très longtemps à apprendre. Maintenant je la sais. Alors, déjà ils sont des centaines dans la plaine à savoir ce que vous êtes» (Duras, 1995a, 127–128).

³⁵⁸ Nos parece oportuno recordar ahora la opinión de Ricoeur sobre la dimensión humana del tiempo, ya que éste sólo es percibido en su orden cronológico si se articula como narración: «Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle» (Ricoeur, 1983, 85). Para explicar y armonizar el pasado la solución natural que se le presenta al individuo es relatarlo.

vivencias, relatar con precisión científica. Pronunciar un relato en primera persona significa elaborarlo y “manipularlo” con los propios sentimientos. Ya que no se puede huir de la ficción, evidenciémosla entonces en nuestros escritos sin pudor. No importa. Sólo importa conservar la memoria de lo vivido.

Esta máxima que fluye cada vez con más fuerza por toda la obra creativa de Duras, acaba atentando contra las marcas genéricas en todos sus escritos. En el teatro no se pretende disimular la creación ficcional ni la presencia autorial. En la narración las fronteras entre ficción y relato biográfico o diario íntimo se desdibujan. En el cine se reniega casi de la imagen a favor de la capacidad evocadora de las palabras.

Agatha

La adaptación teatral de esta obra – recordemos que antes fue un medimetroraje – se estrenó el 20 de septiembre de 1983 en el “Théâtre Essaión”, dirigida por Pierre Tabard e interpretada por Fabienne Péreineau y Vincent Garanger.

Los dos únicos personajes de esta obra son dos hermanos, Agatha y Ulrich, que se aman desesperadamente³⁵⁹. El amor incestuoso, reprobado por las normas sociales, es el eje de *Agatha*, aunque ya hemos visto anteriormente que el tema ha recorrido casi toda la producción literaria de Marguerite Duras.

Con esta obra la autora vuelve a la tensión dramática concentrada en dos únicos personajes unidos por una pasión amorosa que ya vimos en *La Musica*. A partir de *Agatha* todos los textos teatrales escritos por Duras están destinados a ser representados

³⁵⁹ Los nombres de los personajes y parte del argumento están tomados de una obra de Robert Musil: «Fin octobre 1980, Marguerite avait entrepris la lecture de L'homme sans qualités de Robert Musil dont elle sortit bouleversée. Comme pour prolonger ce livre inachevé, elle a écrit *Agatha*, le livre de l'inceste, le dialogue d'un frère et d'une soeur juste avant leur séparation définitive. Un homme affirme à sa soeur qu'il est le seul à savoir ce qu'elle est, une femme. Celle-ci ne fait pas mystère de l'amour qu'elle lui porte – amour pour son corps, l'amour pour sa vie. Ils sont seuls au monde mais unis par ce secret. “Je vous aime comme il n'est pas possible d'aimer”, lui dit-il en la suppliant de ne pas aimer cet homme qui va l'épouser et l'emmener très loin de lui. Ils se sont donné rendez-vous pour la dernière fois. Ils sont épuisés. Il la menace de se tuer. Ils sont là, face à face, dans cette villa abandonnée où ils se sont aimés, comme des imbeciles en train de se remémorer leur passion, la splendeur de leur union, leurs corps faits pour l'amour. *Agatha*, éloge de l'interdit suprême, est une conversation après la catastrophe. Avec *Agatha*, on est dans l'amour incestueux, c'est à dire dans l'essentiel pour Marguerite. “Il s'agit d'un amour qui ne se terminera jamais, qui ne connaîtra aucune résolution, qui n'est pas vécu, qui est invivable, qui est maudit, et qui se tient dans la sécurisation de la malédiction”. Mais cet amour ne peut pas avoir lieu. Il est donc forcément voué à la clandestinité, à la nuit définitive» (Adler, 1998, 493).

por dos únicos personajes. La segunda versión de *La Musica* – *La Musica Deuxième* – es posterior en su creación a *Agatha*, pero la hemos estudiado conjuntamente con la primera para poder realizar un análisis comparativo más preciso. Podemos recordar que en *La Musica Deuxième* Marguerite Duras hacía un trabajo de eliminación o síntesis de personajes secundarios a la pareja de recién divorciados y que también concentraba su actuación en el escenario limitando entradas y salidas del hall del hotel. *Savannah Bay*, la siguiente obra teatral que redactará a continuación de *Agatha*, tiene así mismo dos únicos personajes.³⁶⁰

A diferencia de las dos versiones de *La Musica*, *Agatha* tiene un comienzo escénico “in medias res”:

«C'est un salon dans une maison inhabitée. Il y a un divan. Des fauteils. Une *fenêtre laisse* passer la lumière d'hiver. On entend le bruit de la mer. La lumière d'hiver est brumeuse et sombre.

Il n'y aura aucun autre éclairage que celui-là, il n'y aura que cette lumière d'hiver.

Il y a là un homme et une femme. Ils se taisent. On peut supposer qu'ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyions. Ils sont très étrangers au fait de notre présence devant eux. Ils sont debout, adossés aux murs, aux meubles, comme épuisés. Ils ne se regardent pas. Dans le salon il y a des sacs de voyage et deux manteaux mais à des endroits différents. Ils sont donc venus là séparément. Ils ont trente ans. On dirait qu'ils se ressemblent.

La scène commence par un long silence pendant lequel ils ne bougent pas. Ils se parleront dans une douceur accablée, profonde» (Duras, 7–8).³⁶¹

Acabamos de ver en L'Eden Cinéma como la autora introducía toda una serie de recursos formales – desdoblamientos de personajes, voces en off, narradores dentro y fuera de la escena, actuaciones automatizadas y anti-realistas, como en el caso de la madre, fragmentarismo en el desarrollo de las escenas, decorados sonoros y utilización de la luminotecnia para marcar espacios y tiempos distintos – que evidenciaban la presencia de una voz autorial detrás del juego escénico. En el caso de *Agatha* nos

³⁶⁰ Veremos al analizarla que también tuvo dos versiones. En la primera se escuchaban voces y presencias de personajes secundarios que en la segunda y definitiva versión se eliminaron. La única obra situada cronológicamente entre *La Musica* y *Agatha* con dos únicos personajes en escena de principio a fin es *Un homme est venu me voir*, aunque en el final de ésta intervenía fuera de escena una mujer.

³⁶¹ Golopentia estudia los distintos tipos de didascalias posibles hasta resumirlas en unas que obligan al director escénico a respetar los deseos del autor – actos ejercitivos según Austin – y otras que son más permisivas. Esta didascalia inicial de *Agatha* es analizada por Golopentia como una mezcla de ambas. Es básicamente permisiva excepto en el concepto de “*espace démuni*” (1996, 24).

encontramos ante su antítesis formal. Simplicidad absoluta de los recursos escenográficos – la misma luz, el mismo decorado, ausencia de música u otros sonidos en toda la obra – y apariencia ante el espectador de que lo que se desarrolla sobre el escenario es “real”. Los personajes ya estaban allí antes de la entrada del público, y llevan consigo mantas de viaje como para dormir en el mismo teatro si es necesario. No han “esperado” a que comenzase la representación para que el diálogo entre ellos se iniciase. Ya han hablado, o discutido, quizás también se han acercado físicamente. La impresión que la autora busca crear en el espectador es la de una acción que se desarrolla independientemente de éste. Y no va a haber nada en la acción representada que haga dudar de su realidad. Al contrario, en la didascalia inicial citada se subraya que los actores deben mostrar una total ignorancia sobre la presencia del público. Ni siquiera van a mostrar la más mínima compostura física. Apoyados en las paredes, acostados por los suelos, cerrando los ojos casi constantemente, se comportan como lo harían en total intimidad. Ningún obstáculo a la ilusión dramática. Nada que remita a un autor que mueve los hilos de sus personajes.

Marguerite Duras ha retomado uno de sus temas predilectos, pero buscando un camino formalmente distinto de nuevo. Lo hemos observado antes con su obra narrativa y fílmica. Ciertas obsesiones y algunos personajes apenas la abandonan nunca. Pero en su trayectoria creativa fue de ruptura en ruptura formal e innovadora en muchas ocasiones. Ahora acababa de estrenar su obra teatral más coral y narrativa – *L’Eden Cinéma* – y vuelve sin embargo a la esencia de la ilusión dramática.

El modelo más cercano a *Agatha* sigue siendo *La Musica* – y *Agatha* influirá, sin lugar a dudas, en las simplificaciones realizadas posteriormente en *La Musica Deuxième* –. Los elementos comunes son evidentes. Una pareja unida por un vínculo amoroso y pasional que parece indestructible, un reencuentro en un lugar relacionado con su historia afectiva, y el hecho de que la mujer se muestre más decidida a la hora de romper la unión. Sin embargo también hay diferencias notables. El encuentro de la pareja en la obra que nos ocupa ha sido concertado. *Agatha* le ha mandado un telegrama a su hermano citándolo en ese lugar al tiempo que le declaraba su amor. Los dos han vivido otras historias amorosas, han estado casados y han tenido hijos. Ella se marcha ahora con otro hombre muy joven que le recuerda a su hermano en la época en que ambos vivieron los primeros momentos de su pasión. *Agatha* ha sido quien ha tomado la iniciativa a la hora de abandonar definitivamente a Ulrich, con el cual ha mantenido

intermitentemente relaciones a pesar de los compromisos matrimoniales de ambos. El joven de veintitrés años con el que va a escapar del continente en el que vive Ulrich le ha dado la fuerza que le faltaba para alejarse de él. Evitar el sufrimiento de este joven es el motivo que Agatha no había tenido hasta el momento para distanciarse físicamente del único hombre que ama.

Ulrich se niega a admitir esta separación y no puede soportar el dolor que le provoca. Ella nunca cederá ante sus peticiones de quedarse con él. Lo único que puede objetarle a su hermano es que la vida, el dolor, no se pueden programar, como él ha pretendido, y que, en la mayor parte de los casos, es el azar quien decide y no los proyectos de cada uno. Agatha aprovecha la circunstancia de que ha conocido a un hombre que le recuerda a su hermano³⁶² para vivir una historia de amor que la aleja de Ulrich. El alejamiento sólo será físico. En sus recuerdos y en su corazón siempre se amarán.

La conversación de los dos hermanos está también presidida por los recuerdos, lo que provoca una entrada del tiempo pasado sobre el escenario. Los momentos de su común historia anterior tienen la forma de relatos escénicos. Los actores cierran los ojos para concentrarse en las imágenes que guardan en su memoria. Las reviven y las narran. O el hecho de narrarlas les sirve para revivirlas³⁶³. Recuerdan y vuelven a vivir las vacaciones de verano: la playa, el miedo del mar, la preocupación por el otro que nada lejos de la orilla. El gran hotel abandonado junto al Loira – están ahora en ese mismo

³⁶² Jean Pierrot (1986, 187) analiza en este caso un proceso de delegación. Agatha se va para amar a su hermano a través de un joven de veintitrés años. Ya hemos visto a lo largo de la creación literaria de la autora como este tipo de proceso, o la necesidad de una tercera persona para la consumación de una historia amorosa reaparece obsesivamente en sus textos.

³⁶³ Laura d'Angelo analiza el tipo de relato escénico en esta obra: «La conversation, temporairement suspendue, devient une narration ne s'adressant à personne en particulier, l'autre partenaire en devenant le simple témoin (tout comme les spectateurs)» (d'Angelo, 1996, 173). D'Angelo denomina este tipo de conversación realmente constituido por relatos «l'échange conversationnel narratif»: «Dans cet échange, le personnage prend l'initiative d'une intervention plus ample dans laquelle il se souvient de moments forts issus du passé commun. Le locuteur ne s'adresse pas à l'interlocuteur pour obtenir de lui une réponse; l'intention est de relater et non nécessairement de converser» (d'Angelo, 1996, 203). Esta narración escénica en el caso de *Agatha* también se realiza a dos voces; ver, por ejemplo, en (Duras, 1984e, 21). García Barrientos, como ya hemos visto, descarta no obstante la posibilidad de entidades narrativas en el teatro: «Como ni el teatro ni el cine son algo “contado” (verbalmente), es decir, producido por una “voz”, no cabe en ellos “narrador” (propriadamente dicho) que valga» (García Barrientos, 2003, 210). A nuestro modo de ver, en esta obra, del mismo modo que en la anteriormente analizada (*L'Eden Cinéma*) o, como a continuación veremos, en *Savannah Bay*, se diseña una trama cuya acción reside casi en exclusiva en las palabras de los personajes. Las intervenciones de éstos no son las réplicas de los diálogos dramáticos tradicionales, sino relatos escénicos que apenas cuentan con la complicidad del personaje receptor sobre las tablas. Así estas obras de Duras se convierten en auténtico teatro “contado” y sus personajes en narradores.

hotel –. El piano en el que Agatha intenta tocar un vals de Brahms pero no puede hacerlo, su hermano sí. Su madre, que inquieta al no verlos, va a buscarlos y los encuentra. Ha adivinado donde están. Agatha le cuenta a Ulrich que el último deseo que le transmitió su madre antes de morir fue que cuidase ese amor fraternal especial y maravilloso³⁶⁴. La figura de la madre aparece no sólo como conocedora de la relación incestuosa de sus hijos, sino como protectora de la misma – idéntica situación aparece en *La pluie d'été* –. Sin embargo ambos cuentan que los padres, al descubrir su relación, intentaron acelerar sus matrimonios con otros. Fue en vano.

Ningún elemento exterior viene a perturbar estas evocaciones en *Agatha*, lo que sí sucedía en las conversaciones mantenidas por Anne-Marie Roche y Michel Cayre, interrumpidas por llamadas telefónicas o por los avisos de la recepcionista. El diálogo es más íntimo y está más concentrado en un único tema. No obstante estas rememoraciones o relatos escénicos provocan una sustancial irrupción de pasado en el escenario³⁶⁵, así como la sensación de una acción ralentizada. Durante estos episodios narrativos los dos hermanos están tan alejados del presente escénico que Ulrich incluso habla de Agatha en tercera persona.

«Silence. Ils attendent que passe l'instant.

ELLE (*toujours bas*). – C'est l'été d'Agatha.³⁶⁶

LUI. – Le nôtre, oui, l'été. C'est le matin, je sors de la villa et je regarde la plage, je cherche ma sœur parmi les gens, les baigneurs. Si loin que soit la mer, si loin qu'elle soit elle, je reconnais toujours ma sœur. (*temps*) Je ne peux pas encore dire à quoi je la reconnais tant. (*temps*) Quand je ne la vois pas tout de suite j'ai peur. (*temps*) C'est une peur identique à la sienne qui est la peur d'Agatha, celle de la mer, celle de son engloutissement dans la mer. (*temps*) Elle aussi, Agatha, elle va au-devant des vagues et elle nage loin, au-delà des balises autorisées, au-delà de tout, et on ne la voit plus, et on crie, on lui fait signe de revenir. (*temps*) Agatha ne revient que lorsque je lui fais signe de revenir vers moi. Elle revient, elle s'allonge près de moi, je ne la gronde pas, je ne lui parle pas, je reviens lentement de la peur d'Agatha» (Duras, 21–22).

³⁶⁴ «ELLE. – Elle a dit encore: “Vous avez la chance de vivre un amour inaltérable et vous aurez un jour celle d'en mourir» (Duras, 1984 e, 66).

³⁶⁵ García Barrientos distingue dos motivaciones distintas en este tipo de “flash backs”: «Llamaremos regresión explicativa a la que responde a razones “narrativas” o “tiene como pretexto la necesidad de una explicación casual”: supone una vuelta sobre los hechos pasados en cuanto determinan o explican la situación presente. La regresión asociativa responde, en cambio, a razones psicológicas, “tiene como pretexto una analogía de sensaciones o de emociones”: el principio fundamental no es ya el de la causalidad sino el de la repetición, y la dramaturgia abandona el hilo del laberinto por el del inconsciente o la memoria involuntaria» (García Barrientos, 1991, 383-384). En la obra que nos ocupa predominan las regresiones asociativas.

³⁶⁶ Los hermanos pasaban sus vacaciones de niños en una villa de veraneo llamada también Agatha.

Agatha sin embargo siempre utilizará la segunda persona para evocar la figura de su hermano en su juventud:

«ELLE. – Dans cet hôtel il y avait aussi un piano noir. J’ai dit que c’était le piano de la villa Agatha. L’hôtel était ouvert, toutes les portes étaient ouvertes, il n’y avait personne, le piano était ouvert. (*Temps*) Nous avons traversé l’hôtel et nous nous sommes trouvés sur la berge du fleuve et puis ensuite sur le fleuve, il était immense, immobile et plein d’îles... [...]. Vous avez dit : “C’est la Loire, elle est si large, regarde, la mer ne doit pas être loin”. » (Duras, 26).

Agatha es mucho más consciente de la realidad y de la necesidad de alejarse. También lo estaba Anne-Marie Roche en *La Musica*, pero ésta intentaba mantener una conversación formal, saltaba de un tema a otro a lo largo de la noche y mostraba, sobre todo al final, más dudas³⁶⁷. Agatha está más centrada. Ha llevado la iniciativa en este encuentro y sabe como quiere que termine. Ante el sufrimiento de su hermano le recuerda que siempre han hablado de la necesidad de esta separación. Cuando le relata a Ulrich estas conversaciones pasadas lo hace utilizando el estilo directo, mientras que en el caso de las dos versiones de *La Musica* Anne-Marie Roche y Michel Cayre evocaban sus anteriores disputas siempre en estilo indirecto. Laura d’Angelo ha notado así mismo que el registro expresivo en estas obras es distinto al de *Agatha*:

«Michel et Anne-Marie ont par contre tendance à s’exprimer par phrases complètes, montrant un besoin de parler de façon précise afin d’être clairement compris. Agatha et son frère, quant à eux, manifestent une compréhension mutuelle souterraine leur permettant souvent de communiquer par fragments de phrases. [...] Agatha et son frère réservent les phrases complètes à la discussion de sujets douloureux» (d’Angelo, en Golopentia, 1996, 177–178).

No obstante esta familiaridad expresiva no proviene de una situación distendida y relajada. Se debe sólo a su común biografía, porque la tensión actual entre ellos no puede ser mayor. En numerosas didascalias la autora especifica que los actores nunca hablan en movimiento. Se desplazan a menudo nerviosamente por el escenario, sobre

³⁶⁷ Tanto en *La Musica* como en *La Musica Deuxième* también se especificaban aproximadamente las horas transcurridas durante el diálogo – desde las diez de la noche hasta la madrugada –. En *Agatha* este dato es mucho más confuso. Sólo se puede decir que la conversación ha comenzado durante el día y se ha prolongado bastantes horas. Las dos mujeres deben partir a primera hora de la mañana, a las cuatro de la madrugada en el caso de *Agatha*.

todo Ulrich, pero no pronuncian una palabra hasta que ambos están inmóviles. Tampoco se aproximan nunca, la autora también insiste en su alejamiento espacial. En las didascalias se repite que el habla les impide todo movimiento a los personajes. Del contraste entre el deseo expresado verbalmente y esta inmovilidad de los cuerpos nace una tensión extrema e inaudita³⁶⁸. Hay un juego constante de miradas. Se miran y dejan de hacerlo bruscamente, como si el simple hecho de mirarse los llevase irremediablemente a consumir su amor sobre las tablas que pisan.

«Ils sont d'ailleurs presque toujours détournés l'un de l'autre quand ils se parlent, comme s'ils étaient dans l'impossibilité de se regarder sans courir le risque *irréversible de devenir des amants*» (Duras, 59).

También cierran ambos los ojos para olvidarse de la realidad circundante, del presente. Los dos encuentran la felicidad mirando conjuntamente al pasado, evocándolo – lo que Golopentia llama “*récitatif durassien*”–. Las continuas repeticiones en sus enunciados revelan el dolor. Las mismas frases vienen y van como una marea que los arrastra y ahoga, igual que en sus pesadillas de niños.

En su versión inicial fílmica este mismo texto se llamó *Agatha ou les lectures illimités*. Parece deducirse de este título la alusión a un posible referente literario que influyese en la elaboración de esta obra. Sabemos que la lectura de la novela de Musil fue determinante por lo que dicen sus biógrafos, pero la autora también quiso explicitar su deuda con *L'homme sans qualités* en el final de la obra. En ella los dos hermanos rememoran un determinado momento de su infancia. Estaban viviendo con sus padres en una colonia – Gabón –. Ulrich tenía en ese momento diecisiete años. En una casa también a orillas de un río y a la hora de la siesta ambos leen una novela protagonizada por Ulrich Heimer –el personaje de la obra de Musil –. En ella se habla de una apasionada historia de amor y los enamorados también están en un parque sintiéndose encerrados y vigilados por los demás. Es un pasaje de la obra teatral absolutamente

³⁶⁸ «Ainsi est-ce particulièrement évident au niveau des indications scéniques qui portent essentiellement sur les rapports physiques entre les personnages. Elles tracent en effet un double parcours, celui des corps et celui des regards. Les corps, d'abord, ne se touchent jamais. Parfois, semble-t-il, ils se frôlent, puis s'écartent aussitôt malgré le désir croissant. On peut même noter que l'auteur indique à plusieurs reprises un tel éloignement des corps, sans que rien auparavant ait suggéré qu'ils étaient rapprochés. Comme si, avec la montée de ce désir terrifiant, les deux êtres ne pouvaient que s'éloigner toujours plus l'un de l'autre» (Rykner, 1988,188).

metaliterario. Se ha introducido a partir del momento en que Ulrich le pregunta a su hermana qué le cuenta ésta a su nuevo amante. Agatha le explica que cuando hacen el amor ella grita su propio nombre – como siempre hacía su hermano – y que su nombre proviene de un amante llamado Ulrich Heimer. El joven con quien ahora partirá lejos de su hermano es un hombre de lecturas limitadas. Lo contrario que Ulrich. A partir de ahí los dos hermanos rememoran la lectura común en el parque del texto de Musil.

¿Agatha y Ulrich se han amado porque antes lo hicieron sus homónimos de la novela que ambos leyeron conjuntamente?, ¿su realidad es una imitación de la ficción? ¿Qué es entonces la ficción escénica de *Agatha*? El espectador que conozca la obra de Musil se sentirá ante un juego de espejos proyectado al infinito.

«ELLE. – Rappelez-vous, dans cette chaleur face au fleuve, on lisait que c'était dans une lumière d'hiver que baignaient les amants pendant ce crépuscule lorsque la tentation était si forte qu'ils pleuraient sans le ressentir.

Silence long.

LUI. – Oui. Nous³⁶⁹ n'étions pas d'accord... Vous disiez : "Agatha est celle qui aurait osé affronter la mort".

ELLE. – Vous, vous disiez qu'elle, Agatha, ne pouvait pas mourir, qu'elle, elle affrontait la mort sans danger de mourir.

LUI. – Je disais de même que lui était mortel.

ELLE (*en écho*). – Lui, oui.

LUI : – Qu'il pouvait mourir d'être privé d'elle, qu'il n'était pas à l'abri de ces accidents là. (*Temps long*) Notre mère écoutait» (Duras, 64–65).

Separarse físicamente de Agatha para su hermano supone la muerte. Eso es lo que siente ahora junto a ella sobre el suelo de un escenario. Pero esa misma sensación la ha leído antes en un libro y la recuerda con Agatha en este momento. El pasado viene a convivir con el presente escénico e incluso a sustituirlo negando casi su realidad. ¿Están representando una historia que antes han leído?

³⁶⁹ Ésta es la primera y última vez que el personaje de Ulrich renuncia al uso de la tercera persona para recordar los momentos protagonizados por su hermana, presente con él en el escenario. En este pasaje ambos hablan – en teoría – sobre los personajes de la novela de Musil.

Esta “mise en abîme” metaliteraria aún la percibe con más fuerza el lector del texto editado. Como es habitual en las obras dramáticas de Marguerite Duras, la información de carácter narrativo que tienen las didascalias permite al lector de las mismas llegar hasta la historia anterior de los personajes, a sus motivaciones internas y a la explicación de los actos o la inmovilidad que están detrás de las palabras que pronuncian³⁷⁰. Los personajes dramáticos de Duras hablan, en la mayor parte de los casos y como ya hemos analizado, para intentar revivir un pasado que se quiere recuperar porque ha sido vitalmente determinante para ellos. Consiguen verbalizarlo después de largo tiempo de silencio, por lo que esta acción supone un gran esfuerzo que requiere todas sus energías y que los imposibilita para nada más. No pueden moverse, no les quedan apenas fuerzas para hacerlo.

Y aunque les quedasen algunas fuerzas, la emoción que sienten es tan intensa como imposible de transmitir de manera física o verbal.³⁷¹

«*Ils restent les yeux fermés. Toujours la douceur, la voix fêlée, brisée d'un émoi insoutenable, non jouable, non représentable*» (Duras, 20).

Resulta inevitable que volvamos a la comparación entre esta obra y *La Musica Deuxième*. Ambas representan una situación similar, a una pareja unida por un vínculo pasional que se vuelve a ver tras un período de separación y como paso previo a una ruptura que la mujer desea definitiva. En los dos casos el hombre se resiste a aceptar que la unión física se ha acabado. Los dos saben que el sentimiento mutuo de amor será imperecedero, sin embargo sólo ella desea la separación corporal y espacial. No necesita estar con ese hombre para saber que lo ama y para vivir ese amor. Puede sentir todo eso alejada de él o incluso con otra persona – tema recurrente en Duras –.

Las dos obras citadas también tienen en común el hecho de que la pareja nunca antes se ha hablado con tanta sinceridad. A los dos les cuesta un gran esfuerzo, son seres en general emocionalmente reservados, correctos y prudentes en sus conversaciones. Desnudar sus sentimientos con las palabras es algo que nunca antes

³⁷⁰ «*Ils parlent presque à voix basse de cet instant de leur passé, de cette sieste d'Agatha*» (Duras, 1984e, 21). «*Ils pleurent. Silence. Ils ferment les yeux. Nous entrons encore dans ce qui ne peut se voir*» (Duras, 1984e, 39). «*Temps long. Allusion à ce qui s'est passé entre Agatha et son frère pendant la sieste d'Agatha*» (Duras, 1984e, 56).

³⁷¹ «*Tension entre le vécu non parlé [...] et la parole qui arrive rarement à le prendre en charge au moment juste, le faisant d'habitude ou trop tôt ou trop tard*» (Golopentia, 1996, 20).

habían hecho juntos. La gran cantidad de silencios que recorren las dos obras se explica por la tensión del encuentro, por el carácter introvertido de ambos, por la negativa en el caso de Anne-Marie Roche a proporcionarle información sobre su nueva vida a Michel Nollet, pero también por la incapacidad real para responder o expresarse verbalmente, dado el estado emocional en el que se encuentran.

Nunca antes habían hablado así y cuando por fin lo hacen, en el caso de *La Musica Deuxième*, la sensación es que ya es demasiado tarde. Es imposible volver atrás. Michel Nollet ya no puede contestar a telegrama desesperado que su mujer le mandó después de serle infiel por vez primera. Sin embargo en el caso de *Agatha* no se transmite esa misma idea de fracaso. Los dos hermanos han hecho lo que han podido por estar juntos pero el enorme tabú social sobre el incesto les impide ir más allá. Sólo los separa el desacuerdo sobre la necesidad inmediata de separarse. En lo demás están unidos. Esto tiene consecuencias formales en sus relatos escénicos. Rememoran juntos los mismos episodios y bajo el mismo punto de vista. Romain Piana, en su análisis de los diálogos de la obra, utiliza la metáfora de una partitura cantada a dúo:

«C'est une sorte de duo ambigu autour d'une séparation annoncée, amortissant le choc de l'annonce par une fusion de plus en plus grande. Les deux versions du discours, apparemment opposées au début, s'entremêlent dans un vertige croissant, une confusion des personnes contredisant en fin de compte la séparation. [...] Formellement, il s'agit d'un duo, série de répliques ou domine le mouvement-vers. [...] Musicalité lyrique, laissant pour la première fois se dire un affect en rapport non plus avec le passé mais avec le présent (en tant que contredisant le passé) : une approche de l'indicible, de la perte, de la douleur ; la densité affective est extrême et culmine dans les silences : le texte se donne comme une partition» (Piana, 1993, 605, 613-614).

Los dos han vivido los hechos de idéntica manera y sus sentimientos son comunes. En esta obra no hay distintas posturas de hombre y mujer sobre la infidelidad porque ésta realmente no ha existido. Agatha y Ulrich se casaron con otros por mandato de sus padres y por la presión social.

Tenemos pues en esta obra sobre la escena un único relato a dos voces en el que la focalización narrativa apenas varía. Sólo en la descripción en tercera persona que hace Ulrich de su hermana cuando recuerda el pasado, mientras que ésta se mantiene en la segunda para referirse a él. Ulrich necesita un mayor distanciamiento para evocar aquellos instantes de pasión, su sufrimiento es más patente físicamente sobre la escena.

Sus ojos están cerrados casi siempre, sus manos crispadas y su cuerpo por el suelo. Agatha aún es capaz de mirarlo y puede evocar con más valentía el pasado. Es ella quien ha decidido irse.

Savannah Bay

En 1982 Marguerite Duras escribe por vez primera una obra por encargo de una actriz. La actriz era Madeleine Renaud. *Savannah Bay* estará protagonizada por ella y por Bulle Ogier. En el texto dramático una mujer mayor, que ha sido actriz y que todavía parece vivir encima de un escenario, recibe la visita de una muchacha. Las dos rememoran el pasado teatral de la anciana, al tiempo que hacen confusas referencias a la historia amorosa de una joven. De esa pasión nació una niña, pero inmediatamente después la joven madre se suicidó.

En *Agatha* el espectador comenzaba la función dudando casi de estar asistiendo a una representación teatral. Un inicio “in medias res” deliberadamente buscado y una renuncia a todo efecto escenográfico le daban la impresión de estar escuchando, gracias al camuflaje de la oscuridad de la sala, la conversación íntima de dos amantes casualmente reunidos sobre las tablas de un escenario de teatro. Hacia el final de la obra sin embargo se multiplicaban los guiños metaliterarios dirigidos a un público – y a un lector – buen conocedor de la obra durasiana y de la literatura europea. La “mise en abîme” explotaba en el final de *Agatha*.

En *Savannah Bay* el juego de espejos llega a su máxima expresión³⁷². La confusión vida y literatura³⁷³, la metateatralidad elevada casi al infinito, son el subtexto fundamental de la obra:

«Tu ne sais plus qui tu es, qui tu as été, tu sais que tu as joué, tu ne sais plus ce que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu joues. Ni quels sont tes rôles, ni

³⁷² Lo espejos están incluso en la mente de los personajes: «*Madeleine, une fois la robe fleurie passée, se tourne vers un miroir On ne voit pas ce miroir. Un projecteur en dirige le reflet sur le corps de Madeleine mais on ne verra jamais ce miroir. Dans la lumière, Madeleine se regarde. La Jeune Femme arrive, entre dans le reflet et regarde aussi le corps reflété de Madeleine dans la direction du miroir. Regards dans la même direction*» (Duras, 1984g, 28).

³⁷³ «JEUNE FEMME. – C’était ce que l’on disait? Ensuite on l’a écrit dans un livre ? MADELEINE. – Oui, dans un film aussi, je crois» (Duras, 1984g, 59).

quels sont les enfants vivants ou morts. Ni quels sont les lieux, les scènes, les capitales, les continents où tu as crié la passion des amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle.

Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.

Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.

Savannah Bay c'est toi.

M.D»». (Duras, 1983, 7).

Así presenta Marguerite Duras la edición de los dos textos de esta obra teatral³⁷⁴. La protagonista de la misma es una actriz de teatro, acompañada en el escenario por una joven de identidad confusa. La actriz Madeleine Renaud le había pedido a la autora que le escribiese una obra para ella. También le había insinuado que quería un cambio de registro en relación con los otros personajes durasianos – la madre – que ya había interpretado. Marguerite Duras le escribe sin embargo el texto más trágico de toda su trayectoria teatral.³⁷⁵

La protagonista de *Savannah Bay* se llama también Madeleine y es una actriz madura. Una joven va a hacerle diariamente una visita y parece que todos los días las dos realizan el mismo ritual. Escuchan Les Mots d'amour d'Edith Piaf. Esta canción – que habla de la posibilidad de morir por amor – despierta en Madeleine recuerdos. Con paciencia y muy lentamente la joven intenta ayudarla para que haga el relato de su pasado; le pide que cuente su vida, como cada día. Es una biografía completamente fragmentada por la deficiente memoria de los hechos que tiene la actriz. Es la joven quien parece recordarla mejor por haberla oído durante tanto tiempo y participa con

³⁷⁴ En septiembre de 1982 había publicado el texto original previo a la representación. La obra, dirigida por ella, se estrena el veintisiete de septiembre de 1983 con una serie de cambios notables con respecto a la versión original. En ese mismo año se realiza una segunda edición que incluye las dos versiones de *Savannah Bay*.

³⁷⁵ «Cette vieille femme amnésique, sans état civil, sans identité sociale, égarée dans les réminiscences d'une gloire ancienne, c'est Madeleine Renaud, quatre-vingt-trois ans, admirable de douceur animale et d'autorité contenue, perdue dans ses souvenirs, "c'est fou ce que je peux t'aimer, mon amour, mon amour". La chanson de Piaf, pour Marguerite – qui connaissait par cœur tout son répertoire –, s'entendait comme une vocalise contre la mort. *Savannah Bay* est une tragédie. Pour Marguerite Duras, il n'est plus de théâtre que tragique. Le théâtre doit être l'épure de la passion, et rendre l'invivable. Son modèle absolu reste *Bérénice*. Le décor de Roberto Plató renforce l'impression d'éternité, d'immuable. [...] En sortant de la pièce, les spectateurs ne sauront pas si *Savannah Bay* est une légende ou une histoire véritable» (Adler, 1998, 510).

Madeleine en el relato de los hechos. Al oírla, la actriz cree recuperar la consciencia de lo sucedido, de sus propias vivencias.³⁷⁶

La historia que el espectador acaba desentrañando a través desta fragmentadísima y dual narración escénica es la siguiente: una joven adolescente acostumbraba a nadar diariamente hacia la lejanía durante un tórrido verano. Parecía que podría ahogarse en el mar. Sobre la superficie del agua, en el horizonte, se podía ver una piedra blanca³⁷⁷ en la que la muchacha descansaba tras nadar durante tanto tiempo. Un hombre se enamora de ella y ambos viven una gran pasión. La joven da a luz una niña y en ese mismo día se suicida ahogándose en el mar que tan bien conocía. Su enamorado grita desesperadamente en la playa y luego desaparece³⁷⁸. Los enamorados no querían a nadie entre ellos, no podían compartir su amor con otras personas. Ni con la madre de la muchacha ni con la recién nacida. Todo salió en la prensa, y fueron muchas las críticas a la joven madre por abandonar a la pequeña. Del hombre no se supo nada más. Madeleine lo buscó y lo encontró en el Siam, en Savannah Bay. Madeleine cuenta la historia como si hubiese dos versiones. La real vivida, que apenas recuerda, y su adaptación al escenario:

«MADELEINE (*temps*). – C’était la nuit, il pleuvait. C’est souvent dans cette région, à la fin de l’été. (*Temps*) Elle avait quitté sa mère aussi. (*Silence*). Entre eux deux ils ne voulaient rien. Ils voulaient le monde vide et eux seuls dans le monde vide. (*Temps*). Pour eux, ce n’était plus la peine que les jours soient différents, que ce soit l’hiver, que ce soit l’été. (*Temps long*). Au théâtre, oui, c’était vers les étangs que l’homme appelait³⁷⁹ : “Écoutez... on crie... ça vient des étangs... écoutez...” (*Temps long*). On n’est pas allé voir» (Duras, 1983, 124–125).

³⁷⁶ Pero la autora indica en una didascalia que Madeleine recordaría cualquier otro relato: «Il va sans dire qu’à n’importe quel récit, de quelque ordre qu’il soit, Madeleine acquiescerait de même, qu’elle “reconnaîtrait” l’histoire» (Duras, 1984g, 74).

³⁷⁷ Según Sylvie Loignon, esta piedra blanca es un recuerdo de la lápida borrada que está en la tumba de Anne-Marie Sretter: «De plus, le nom à demi effacé, sur la tombe d’Anne-Marie Sretter revient à travers la pierre blanche de *Savannah Bay*» (Loignon, 2003, 51).

³⁷⁸ La reconstrucción del suicidio de la joven y la desesperación de su amante remite a la historia del vicecónsul. El hombre gritaba en la noche de la muerte. Las dos mujeres que están sobre el escenario cuentan que esta historia se escribió primero en teatro y enseguida se hizo una película. Lo mismo ocurrió con la trama argumental de *Le Vice-Consul*, que se adaptó primero para teatro y finalmente cuajó en proyecto cinematográfico en *India Song*. Debemos hacer notar que, como en la última obra citada, también aquí reconstruyen parcialmente la historia dos voces femeninas.

³⁷⁹ Recordamos de nuevo que el vicecónsul disparaba contra su propia imagen en los espejos mientras gritaba desesperadamente. Ya hemos visto como los estanques – *Abahn Sabana David* – funcionan con el mismo valor simbólico – negarse a sí mismo, la propia realidad – que todo aquel elemento que pueda refejar un rostro o imagen.

Madeleine buscó a ese hombre por todas partes y lo encontró cuando rodaba una película con Henri Fonda en un lugar llamado Savannah Bay. Él negó ser el enamorado de la playa. ¿Madeleine es la madre de la muchacha muerta?, ¿la joven que la acompaña diariamente es su nieta, la niña que nació horas antes del suicidio de su madre? Todo parece indicarlo, aún más en la segunda y definitiva versión de la obra.

«MADELEINE. – Je vous reconnais. (*Temps long*). Vous êtes la fille de cette enfant morte. De ma fille morte. (*Temps long*). Vous êtes la fille de Savannah. (*Silence. Elle ferme les yeux et caresse le vide*). Oui... Oui... C'est ça. (Elle lâche la tête qu'elle caressait, ses mains retombent, désespérées). Je voudrais qu'on me laisse» (Duras, 1983, 97).

No obstante, las reiteradas alusiones a que este relato supuestamente biográfico puede ser también un texto teatral memorizado por ambas, hace al espectador dudar de todo cuanto ve. Nada parece seguro, sólo la determinación de la joven de abandonar un día a Madeleine.³⁸⁰

¿El enamorado de la playa también se suicidó? Nadie lo sabe ni lo ha comprobado. Madeleine – o el personaje que alguna vez interpretó – encontró a ese hombre en un bar durante el rodaje de una película llamada *Savannah Bay*³⁸¹. Se enamoró de ese hombre que sufría por el amor ya imposible de otra mujer. Él negó ser el amante de su hija.

Pero el personaje de la vieja actriz sobre el escenario es una mujer que ha perdido prácticamente la memoria, y que confirma sin discriminar todo lo que le dice la joven visitante. En sus recuerdos se equiparan vivencias y textos dramáticos que tuvo que representar. Con los fragmentos de memoria hay también partes de textos de todo tipo que han sobrevivido a los años – libros de la infancia, canciones³⁸², obras de teatro –. El tiempo ha destruido su memoria y sólo ha dejado un caleidoscopio de verdades. Entre ellas, la única que parece agarrarse firmemente a su cabeza es la imagen de la

³⁸⁰ La primera versión acaba de esta manera, la joven cierra la puerta tras de sí como le había anunciado al comienzo a Madeleine. Sin embargo no ocurre esto en la segunda versión. En ésta la joven acaba diciendo que la niña que nació se dio a sí misma el nombre de Savannah.

³⁸¹ Michelle Porte también hizo una película sobre la puesta en escena de esta obra llamada *Savannah Bay*, c'est toi.

³⁸² No podemos dejar de recoger una noticia de periódico que sin duda le hubiese interesado a Marguerite Duras. Una mujer gallega de unos sesenta años que residía en Florida perdió la memoria en un accidente. Sin familia en el país, fue internada en un psiquiátrico a la espera de que recuperase su identidad. Pasaba las horas cantando estrofas de "Los Tamara". La curiosidad de un enfermero consiguió identificar a los autores de las canciones y permitió reconstruir los orígenes geográficos y culturales de la mujer. Su familia fue localizada por fin en Galicia. Podemos perder la conciencia total de nosotros mismos, pero recordar sin embargo las canciones de nuestra juventud.

piedra blanca sobre el mar. El nombre de Savannah puede ser de la joven muerta o de la que está en el escenario, e incluso de Madeleine. También es un topónimo y el nombre de la película que protagonizó Madeleine³⁸³. La fotografía de una muchacha que tienen las mujeres que están sobre el escenario no les aclara nada. No se sabe si reproduce un instante de vida o una escena de teatro³⁸⁴. Las palabras que las dos han memorizado sobre el pasado no son más que una reconstrucción ficticia del mismo y, como toda palabra, han pervertido lo que en realidad se vivió. Las palabras son siempre un trasunto abstracto de la realidad, no son equiparables a su vivencia.

La joven tendrá que irse para liberarse de estos recuerdos encerrados entre palabras. Madeleine se va a quedar siempre sobre el escenario representando la comedia de la memoria, con toda su incerteza y sus múltiples versiones. Una comedia que nos recuerda que en nuestra mente no existe un tiempo puntual y secuencial de los hechos, sólo nuestra memoria de los mismos, que privilegia instantes vividos al tiempo que olvida el orden de los calendarios.³⁸⁵

En esta comedia el verdadero yo de Savannah se ha perdido. Todas las mujeres y todos los lugares pueden responder a este nombre. Las dos mujeres que intentan reconstruir la historia escenifican diálogos de antiguos amantes y al hacerlo se reparten

³⁸³ Cancina expone así su teoría sobre estos nombres multivalentes en la obra de Duras: «Propongo: sus personajes son letras, nudos. Nudos que cumplen una función nominante que le permiten reanudar, mediante la operación escritural, un nudo que se deshilacha a partir del fallido que lo constituye» (Cancina, 1990, 144).

³⁸⁴ «JEUNE FEMME. – Oui. La dernière fois il y avait encore une jeune femme sur les photos. (*Temps*). Mais différente. Une jeune femme différente. C'était une scène de théâtre» (Duras, 1984g, 57).

³⁸⁵ La estructura temporal de esta obra respondería perfectamente a lo que García Barrientos denomina ordenamiento acrónico: «El ordenamiento acrónico de un drama se produce cuando éste adquiere, total o parcialmente, una disposición independiente tanto de la cronología como de sus alteraciones. Este tipo de relación “atemporal” sólo es concebible entre las escenas de una secuencia dramática, no en el interior de la escena temporal, definida por un desarrollo continuo, progresivo, irreversible e isocrónico, en perfecta sincronía con la escenificación del tiempo dramático. Por tanto, una secuencia de escenas será acrónica cuando al remitirlas a la fábula pueden establecerse entre ellas relaciones temáticas o de otro tipo, pero no de sucesión temporal, de forma que resultan irreductibles a una ordenación crónica» (García Barrientos, 1991, 364).

los papeles indistintamente³⁸⁶. El único elemento que ha conservado su individualidad es la piedra blanca que simboliza la pasión de los amantes sobre las aguas del mar.³⁸⁷

Ahondando en la confusión entre verdad y ficción teatral, Madeleine dice en varias ocasiones que todas las versiones sobre la muerte de la joven y la historia que la rodeó son falsas – el uso reiterado del condicional verbal así lo subraya también –. Lo único que tiene claro es que la joven llevó la iniciativa en el suicidio y que poseía una total clarividencia ante su destino. Las mujeres que están en escena comparten este sentimiento. Pero no se matan por educación ante el público que ha pagado para asistir a la función:

«MADELEINE. – On aurait pu les appeler... les supplier de revenir. Mais on ne l'a pas fait... on ne l'aurait pas fait... C'était une affaire entre les amants... (*Temps. Lenteur*). Ils ont dû nager loin. Sur sa demande, à elle. Ça, c'est sûr. Et puis... ça a dû être comme l'arrivée du sommeil. (*Temps long*). A elle, la chose a dû lui être facile, elle était si fatiguée... ses couches dans la même nuit... A lui, non, ça n'a pas dû être possible, lui était dans toute sa force, il n'a pas pu s'en délivrer pour s'empêcher de nager. (*Temps*). C'est ce qu'on a dit partout, ce qu'on a écrit, ce qu'on a joué partout, partout.

JEUNE FEMME (*visage caché*). – Qu'est-ce que vous dites, vous ?

MADELEINE (*net comme un verdict*). – Je dis que c'est un instant comme la pierre est blanche. Sans plus personne. Tout à coup.

JEUNE FEMME. – Seulement la mer autour de la pierre. (*Temps*). Les cris. (*Silence*). C'est un instant de théâtre.

MADELEINE. – C'est un instant d'infinie douleur.

[...]

JEUNE FEMME. – La salle est pleine. On s'empêche de mourir par politesse. La salle attend. On lui doit le spectacle» (Duras, 1983, 126–127).

Por si el diálogo no bastase para crear esta “mise en abîme” que destruye las fronteras entre realidad y ficción teatral, los elementos escenográficos y formales contribuyen a dibujar el juego de espejos. En la segunda y definitiva versión de

³⁸⁶ «Elles parlent comme d'autres gens, comme les amants auraient parlé.

MADELEINE (*temps*). – “Vous n'êtes pas trop fatiguée ?”

JEUNE FEMME. – “Vous nagez si loin. (*Temps*). Ce matin par exemple”. “Faites attention au soleil, ici il est terrible, vous n'avez pas l'air de le savoir”. Elle dit : “J'ai l'habitude de la mer”. Il dit : “Non. Ce n'est jamais possible”. Elle dit que c'est vrai. (*Temps*). Il dit : “Ce n'est pas que vous soyez belle. Je ne sais pas vous regarder. (*Temps*). Il s'agit d'autre chose de plus mystérieux, de plus terrible, je ne sais pas de quoi il s'agit”.[...]

Elles parlent en lieu et place d'autres gens, sans se regarder, dans une retenue, une pudeur telle qu'il en est comme si elles étaient devenues étrangères l'une à l'autre» (Duras, 1984g, 44–46).

³⁸⁷ Recordemos que la lápida sobre la tumba de Anne-Marie Stretter es también una piedra que destaca por su blancura.

Savannah Bay la representación dramática se hace “fuera” del decorado, de un decorado que se busca exagerada y explícitamente teatral:

«La scène est presque vide. Il y a six chaises et deux bancs recouverts de housses *claires*, et une table. Le sol est nu. Le tout doit occuper un dixième de l’espace de la scène. C’est là que va être représenté *Savannah Bay*.

Derrière cet espace de la représentation, séparé de lui, se trouve le décor que Roberto Plate a fait pour Savannah Bay. C’est une très grande scène de théâtre, faite pour être érigée dans un paysage vaste et désert. Deux rideaux de velours rouge en bois peint se relèvent devant la scène monumentale. Un espace central la creuse jusqu’au mur qui ferme le théâtre du Rond-Point. De part et d’autre de cet endroit-là, il y a les deux battants d’une porte très haute, vert sombre, qui rappelle celles des cathédrales de la vallée du Pô. Derrière cette porte il y a deux immenses colonnes de la hauteur du théâtre, d’un jaune clair et marbré. Derrière les colonnes cadrées par les battants de cette porte, après une zone de lumière presque noire, il y a la mer. Elles est illuminée par une lumière variable, soit « froide », soit « brûlante », soit sombre, elle est encadrée comme la Loi.

Ainsi le décor de Savannah Bay est-il séparé de Savannah Bay, inhabitable par les femmes de Savannah Bay, laissé à lui-même» (Duras, 1983, 93).

En la primera versión de la obra se diseñaba un espacio convencional de teatro. La escena representaba una sala que podía corresponder a un apartamento o a un camerino de teatro. Los personajes femeninos sobre el escenario hacían referencias a otros que se oían por detrás de éste – podían ser vecinos de la madura actriz o compañeros de reparto –. Las referencias y las voces desaparecen en la versión definitiva, en la que todos los diálogos se sintetizan³⁸⁸ y el juego escénico queda reducido a la presencia de las dos actrices. Como acabamos de ver en la didascalia inicial de la segunda versión, la zona de actuación – además de estar separada del decorado – está muy restringida³⁸⁹, como en *La Musica Deuxième*. La impresión buscada ante el espectador es que las actrices están fuera del decorado en un momento previa a la representación teatral, y apenas se mueven de esa zona, como si la entrada en el espacio diseñado para la actuación escénica les estuviese vedado. Son dos mujeres –

³⁸⁸ Todo se sintetiza en la segunda versión. Sin embargo las referencias al Siam son más abundantes y explícitas. La mujer que encuentra al suuesto amante de su hija está rodando una película que se llama *Le voyage au Siam*. La localización se confunde entre las referencias al río Magra – *Le marin de Gibraltar* – y a un río colonial. Ya hemos visto que los espacios míticos e indeterminados y el uso de topónimos de naturaleza evocadora y connotativa son recursos definitorios en la escritura de la autora.

³⁸⁹ En la escenografía se destaca a través de la iluminación un único elemento simbólico: la presencia del mar – es también lo único que recuerda Madeleine con claridad –. Las actrices sólo salen del decorado una vez en la segunda versión. Fingen un largo paseo. Primero hacia donde está el mar, luego hacia los extremos del decorado. Es la transición entre el momento en que dicen que la recién nacida lloraba de hambre y la llegada de un día oscuro e invernal – el suicidio de la joven –.

que pertenecen directa o indirectamente al mundo del teatro – intentando recordar juntas su pasado, no dos actrices interpretando sus papeles.

El juego con el espectador se complica deliberadamente. La imposible ilusión escénica denuncia sin paliativos la presencia autorial. En el caso de los lectores del texto editado, las didascalias no dejan ningún tipo de dudas sobre la constante e individualizada voz autorial³⁹⁰. La opinión de Marguerite Duras sobre todos los aspectos de la puesta en escena queda patente. La mayoría de los textos didascálicos se dirigen a un lector implícito o, como bien analizó Sanda Golopentia, se refieren al mundo interior de los personajes que los actores deben conocer:

«Les didascalies de Duras visent à l'espace intérieur des acteurs plutôt qu'à l'initiative d'un scénariste, leur suggérant le vécu qu'ils doivent convoquer afin d'interpréter leurs rôles» (Golopentia, 1996 ?, 28).

Veamos algunos ejemplos de estos textos de carácter narrativo:

«Madeleine reste devant le public pendant le temps du refrain, deux minutes. On dirait qu'elle reconnaît la voix de la chanteuse, mais qu'il s'agit là d'une mémoire fragmentée qui *sans cesse se perd*, s'ensable. Madeleine est dressée dans l'effort de la mémoire, à la fois affolée et tranquille, au-delà de toute atteinte d'une quelconque douleur, au centre indolore de la douleur» (Duras, 1983, 10–11).

«*Madeleine est comme hantée* par une mémoire lézardée à partir du chant. Le silence s'installe entre les deux femmes.

Madeleine reste dans cette sorte d'égarement provoqué par la chanson. Et la Jeune Femme dans une attention profonde de Madeleine, la guettant pour ainsi dire non seulement en raison de son lien à elle mais aussi en raison de la passion de connaissance dans laquelle elle la tient» (Duras, 1983, 19).

Decorado y diálogos nos remitían a la metateatralidad y a la consecuente pérdida de la ilusión escénica. Las didascalias privilegian al lector y el mundo interior de los personajes, apenas se ocupan de la plasticidad o kinesia de la actuación. En ellas se reitera el juego entre diálogo como “tranche de vie” y diálogo dramático de ficción.

³⁹⁰ Se reiteran las expresiones en primera persona del tipo: “*Je la vois de préférence habillée de noir*” (Duras, 1984g, 8).

«MADELEINE. – Si. C’était aussi dans un théâtre puisque pendant ces années-là et les années qui ont suivi j’étais tous les soirs sur les scènes de théâtre. (*Temps*). On aurait pu croire que je jouais différentes choses, mais en fait, je ne jouais que ça, à travers tout je jouais l’histoire de la Pierre Blanche. J’y suis toujours arrivée.

[...]

On ne devrait plus savoir ici où est la comédie. À croire qu’elle est seulement en entier dans le “jeu” des deux femmes, mais qu’elle est complètement exclue de l’amour très fort qui les lie l’une à l’autre à travers la troisième, absente, sans doute morte, sans doute étant celle de la Pierre Blanche – celle des enfants de Madeleine qui est la mère de la Jeune Femme (J’adhère personnellement à cette *proposition-là*)» (Duras, 1983, 36–39).

Todos los recursos dramáticos y de escritura llevan a la característica de la obra de Marguerite Duras que ha dado origen a este estudio: la ruptura de fronteras genéricas en sus textos y sus consecuencias en las obras teatrales. La narración y la lírica invaden progresivamente sus dramas. En este último, creado además para una actriz con nombre propio en la escena francesa, los diálogos han dejado de ser réplicas dramatizadas en un contexto conversacional para entrar de lleno en la categoría de relatos. El relato escénico a dos voces que tiene por objeto que los personajes de las tablas revivan su pasado³⁹¹ es la creación dramática de Duras por excelencia.

«SCÈNE II

Le théâtre commence. On en pose lentement le décor.

JEUNE FEMME. – C’est une grande pierre blanche, au milieu de la mer.

MADELEINE. – Plate. Grande comme une salle.

JEUNE FEMME. – Belle comme un palais» (Duras, 1983, 108).

Cuando Madeleine por fin acepta repetir el relato de la misma historia que ambas recuerdan diariamente, la didascalia indica que es en ese momento cuando comienza la “verdadera” representación teatral. Ésta consiste simplemente en una narración, en un relato a dos voces. Las mujeres que están sobre el escenario refieren también diálogos, los escenifican intercambiándose sin pudor los papeles, como quien

³⁹¹ «Elle parle, relayée par la Jeune Femme, redit ce récit qui porte sur les origines parentales, incontrôlables et mystérieuses de leur amour» (Duras, 1984g, 50).

memoriza un texto que ha de representar indistintamente. Del mismo modo coreografían sus gestos y movimientos. La joven viste a Madeleine y la trata como si ésta fuese su hija pequeña. Las edades y papeles de ambas se confunden. Madeleine repite los versos de *Les Mots d'Amour* como una obediente pero inexperta alumna bajo los cuidados de la joven que la acompaña – comparte idéntica ignorancia sobre los mismos con la madre de *L'Eden Cinéma* –.

Pérdida de todo tipo de individualidad, ruptura de fronteras literarias genéricas, confusión entre realidad y ficción, biografía y creación escrita,³⁹² y entre libros con nombre propio. Cada obra de Duras lleva su propio título, pero la historia que cuenta y sus personajes viajan de uno a otro sin conocer límites.

«MADELEINE. – Je veux vous dire, écoutez-moi bien, écoutez-moi, je me reprends : de sa douleur à propos d'une autre femme qu'il aimait et qui nous permettait à lui et à moi de vivre un sentiment d'amour sans en vivre l'histoire.

Temps.

MADELEINE. – Il avait les yeux clairs ?

JEUNE FEMME. – Je crois. Vous disiez : bleus.

[...]

JEUNE FEMME. – C'était comme ça que je l'aimais, privé d'elle, de cette autre femme, dans cette douleur. J'éprouvais un très grand désir de son corps privé de cette autre femme. Je pleurais tellement que c'était un grand désir» (Duras, 1983, 79–81).

Lol V. Stein y su vivencia del amor a través de otros, el amor que siempre necesita una tercera persona, el hombre amado de los ojos azules. La joven que se suicida tiene la misma edad que la protagonista de *L'Amant*, que las múltiples mujeres que viven dentro de Aurélia Steiner, que la misteriosa Alissa que se ha quedado en una juventud eterna gracias a su irreverente pasión por destruir lo convencional. En la única edad que respeta Marguerite Duras.

Los dos amantes de la piedra blanca hablaban antes de conocerse, después ya no eran capaces. Después del amor y la pasión el lenguaje de las palabras ya no sirve. Sólo el de los cuerpos. Lo hemos visto en la práctica totalidad de las obras de la autora.

³⁹² Richardson recuerda que la literatura florece gracias a la alteración de las propias normas que construye: «I suspect that one of the reasons it is so difficult to frame literary theories is that literature thrives by altering the very orders it constructs: the essence of literature is to change its essence, its logic is to defy logic» (Richardson, 2001, 687).

Los personajes de ficción de Duras habitan indistintamente diferentes textos, y si pierden sus nombres propios lo hacen en su lugar sus obsesiones y sus vivencias. El mismo tipo de viaje libre se da entre los elementos de la biografía emocional de la autora y su obra literaria. El personaje de la madre, interpretado en varias ocasiones por Madeleine Renaud, es un buen ejemplo. En *Savannah Bay* se rompe además la línea que separa el personaje de Madeleine con la actriz que lo encarna. Tienen el mismo nombre, idéntica profesión, vivencias profesionales similares, la misma edad – la autora insiste en este dato en la primera didascalia del texto –. Marguerite Duras ha dado un paso más en la multiplicación de los espejos. No está en el escenario algo que recuerda a su propia vida para quienes la conocen, está una historia que bien podría ser la de Madeleine Renaud, la mujer que está en el centro de las tablas. La mujer que canta *Les Mots d'Amour* se ha suicidado, todos los espectadores lo saben. Podría no ser éste el único elemento real de la historia contada sobre el escenario.

«JEUNE FEMME (*temps*). – Alors on n'a pas voulu vous écrire cette pièce ?

MADELEINE (*temps*). – On n'a jamais voulu. Non. Pour des raisons très ordinaires... Pour ne pas réveiller la douleur, tu vois. Et puis parce que je ne pouvais plus courir pour me jeter à son cou... courir pour m'en aller, que... (Elle montre son corps, mine l'affaissement)... Enfin, tu vois...

[...]

MADELEINE. – La pièce ne sera jamais écrite. Alors, autant mourir.

JEUNE FEMME. – Autant vivre de même.

MADELEINE. – Ce serait une idée aussi, ça.

Silence.

JEUNE FEMME (*temps*). – Ainsi, c'est une pièce de théâtre qui n'aura jamais été jouée ?

MADELEINE. – Jamais. (*Temps*). Mais il faut bien que je le dise une fois, presque jamais rien n'est joué au théâtre... tout est toujours comme si... Comme si c'était possible... » (Duras, 1983, 63–64).

Notas finales sobre Marguerite Duras directora escénica

«Elle adorait les comédiens et en même temps ne les supportait pas. Elle ne voulait que sa voix intérieure. Sa propre pensée devait traverser l'acteur et partir vers le spectateur qui, lui-même, la prolongerait ailleurs» (Adler, 1998, 456).³⁹³

Las dos primeras obras que Duras dirigió y que se representaron conjuntamente – *Le Shaga, Yes, peut-être* (1968) – evidenciaban un deseo de prescindir de personajes individualizados sobre el escenario y con los cuales el público corriese el “peligro” de identificarse acercándose a la ilusión dramática. Los elementos escenográficos son mínimos en ambos casos y la interpretación actoral que marcan las didascalías distanciadora. La atención del espectador debe concentrarse en las palabras. En la primera obra éstas hablan de lo convencional del lenguaje, de su inutilidad para la comunicación y de la posibilidad de burlarse de él. También de la soledad y de la muerte. En el segundo nos cuentan la historia de una gran injusticia cometida contra la humanidad y de sus consecuencias. Los mensajes que portan los textos de estas obras son sus protagonistas.

Un caso algo diferente es *Savannah Bay*. La redacción de esta obra fue un encargo de Madeleine Renaud. La autora escribe un texto protagonizado por una actriz de su misma edad y llamada también Madeleine. El juego metateatral es evidente. Una obra sobre la indistinción entre vida y teatro, sobre la explosión de las fronteras entre estos dos mundos. También acerca de nuestra memoria desigual de lo vivido. En *Savannah Bay* desaparece el concepto convencional de actriz y sus muchos elementos metateatrales impiden al espectador ver más allá de la historia fragmentada que cuentan

³⁹³ Maestro ha elaborado el concepto de transducción y el de transductor para el director escénico. El transductor del texto dramático aseguraría en el proceso de recepción la continuidad de las claves semánticas diseñadas por el autor del texto. Al asumir esta función Marguerite Duras intenta controlar la recepción de sus obras: «El proceso semiótico de transducción exige al menos la presencia de tres actantes (emisor, intermediario y receptor del signo), cuya actividad principal ha de centrarse en la *transmisión y transformación*, a cargo del intermediario, del *sentido* del signo creado por el emisor, con objeto de actuar sobre el modo y las posibilidades de comprensión del receptor. [...] La presencia del director de escena, como ejecutante y (re)creador intermediario del texto espectacular, diseñado virtualmente por el autor en el texto literario del discurso dramático, constituye la realidad más visible y apreciable de la transducción como actividad y proceso exigido explícitamente por la pragmática de la comunicación dramática» (Maestro, 1996a, 183).

las dos mujeres de identidad confusa sobre el escenario. El trabajo interpretativo de las actrices fue dirigido con mano férrea, como relata Vircondelet:

«Elle écrit, pour Madeleine Renaud, *Savannah Bay*. La première a lieu en septembre 1983. Elle tient à faire la mise en scène, voulant tout gérer, tout contrôler. Ses textes son sa vie, sa sève, personne d'autre ne peut y prétendre, y toucher. Les expériences malencontreuses l'ont à jamais, prétend-elle, dégoûté de confier ses textes à un quelconque metteur en scène. Elle prend donc en main les répétitions, forte de son "génie" dont elle est sûre. Pas même Claude Régy, pourtant durassien insoupçonnable de trahison, ne pourrait rendre compte de ses mots. Face à Madeleine Renaud à laquelle elle voue une secrète admiration et une sourde jalousie, elle est brutale, méchante même. Ses comédiens ne sont que les faire-valoir de son texte, ils doivent tout donner, sans concessions, comme s'ils étaient eux-mêmes en charge de sa propre quête. Elle exige de Bulle Ogier et de Madeleine Renaud des prouesses d'intériorité, seul le texte doit être servi, jamais les comédiens» (Vircondelet, 1996, 148).

Estos actores que tanto protagonismo podían restar a sus textos, tienen sin embargo para Marguerite Duras también un enorme atractivo. La inmediatez que proporciona la presencia del actor sobre el escenario, la atención que siempre atrae un cuerpo sobre las tablas no es equiparable a las hojas de un libro. De éstas se puede levantar la vista. Un hombre o una mujer delante del patio de butacas son un imán para el espectador. De este imán partirán las palabras escritas por Duras. El actor es el cebo que utilizará la autora para retener al público en su escucha del texto.³⁹⁴

La función del actor para la directora teatral Duras no será la de "interpretar" su texto, sino la de actuar como oficiante del mismo. Los actores renunciarán a transmitir cualquier tipo de personalidad³⁹⁵ y se concentrarán en la memorización y enunciación de las palabras. Vircondelet y Blot-Labarrère lo explicitan así:

³⁹⁴ «Le théâtre a l'avantage sur le cinéma d'être un "présent", mais également une présence, se constituant ainsi dans un rapport conjugué au temps et à l'existence. L'acteur entre en scène et dans l'instant on le voit. Sa tâche consiste à donner corps au personnage, à le rendre vivant. C'est cette immédiateté qui la retient. Dès lors, elle en exploite les virtualités» (Blot-Labarrère, 1992, 246). Ingarden abunda en esta idea : «No se trata de un misterio : el efecto producido sobre el espectador reside en la experiencia estética y en la emoción que le produce el espectáculo de los destinos humanos» (Ingarden, 1997b, 165).

³⁹⁵ Bobes Naves compara los nuevos personajes ambiguos del teatro de mediados del XX con los del teatro naturalista y realista: «El teatro naturalista y el realista fueron considerados comúnmente como *teatro de personajes*, porque solían organizar su fábula en torno a una figura destacada, presentada como una persona bien dibujada en su fisonomía y en sus posiciones ideológicas, éticas, sociales, profesionales, etc.» (Bobes Naves, 1997a, 327). Recordamos aquí las palabras de Segre sobre el personaje teatral tradicional y el actor que debe abordarlo: «Io fingo di essere il personaggio X, e la frase *f* che ora pronuncio è quella che l'autore del testo finge che egli pronunci a questo punto della vicenda» (Segre,

«Lonsdale en témoigne : [...] “Quand elle travaille avec le comédien, elle lui donne en effet toujours la même consigne : vous travaillez par effacement, vous dites les textes d’une façon sciemment neutre, surtout vous n’essayez pas de jouer, de faire de la psychologie, on dit le texte, on ne le joue pas. Il faut laisser faire les impulsions inconnues, se placer en état de réceptivité, attendre que quelque chose vienne...” » (Vircondelet, 1995, 106).

«Citant Jeanne Moreau, elle attend de l’acteur qu’il s’efface devant le texte: “Un acteur c’est fait pour proférer, c’est une bouche qui s’ouvre pour dire des paroles que les autres ont écrites”. C’est en cela que réside le génie de Madeleine Renaud pour qui elle écrit *Savannah Bay*: “Je crois que le large de l’intelligence, il est aussi bien dans l’incompréhension, dans la fidélité à la prononciation des mots, dans la mémoire grammaticale d’un texte – le jeu banni comme une corruption du sens ouvert qui détruit l’amplification.” À ce prix, l’acteur n’encombre plus le théâtre par son “poids humain”, il le rend plus audacieux, l’audace de l’auteur étant de laisser toute la place à la musique des paroles» (Blot-Labarrère, 1992, 246).

Estas particulares lecturas escénicas nunca esbozarán una mimesis de la realidad enunciada. La textualidad debe ser manifiesta, del mismo modo que la teatralidad del espectáculo, en el sentido de que el público ha de saber en todo momento que está asistiendo a la exposición pública de las palabras creadas por un autor. A lo largo de toda su vida Marguerite Duras admiró el ceremonial religioso. En él todo está teatralizado. Estas son las indicaciones que la autora da a los intérpretes de *La Musica deuxième* para realizar su trabajo escénico:

«**Pour dire le texte**

Marguerite Duras :

Rien n’est triste, puisque c’est vivant

Je ne veux pas que vous parliez en vous déplaçant

J’aime bien que de temps en temps vous hésitiez sur les mots

Il faut forcer l’espace. Parler plus fort, parfois crier même. Il ne faut pas avoir peur du silence

1984, 12). Marguerite Duras está muy lejos, tanto de diseñar personajes típicos del teatro realista como de esperar que sus actores encarnen personalidades definidas.

N'ayez pas peur du temps

Je ne veux pas que vous soyez face à la salle. Je ne veux pas que vous jouiez de profil. Jouez face au public. C'est ça la théâtralité. C'est une tricherie que de vouloir faire croire le contraire» (Fernandes, 1986, 38).

Volvemos al punto de partida : atraer al espectador, ya no sobre lo que ocurre en el escenario, sino sobre lo que en él se dice. La apelación cada vez más directa al patio de butacas es habitual en Duras. Como los personajes se convierten en muchos casos en narradores escénicos – la expresión máxima es *L'Eden Cinéma* – sus intervenciones hacia la sala no son extrañas. Pero aún cuando su función narrativa está más camuflada por una interpretación actoral realista – *La Musica deuxième* –, la directora les pide que expliciten ante los espectadores su condición de simuladores del juego escénico. Su ayudante de dirección en esta obra, Marie-Pierre Fernandes, lo explicó:

«Les acteurs tendaient à jouer à l'oblique, entre eux seulement. M.D. leur demande de rectifier les attitudes, face au public. C'est une des rares fois où ils ont montré un court moment d'angoisse, comme s'il leur fallait transformer tout leur travail. Mais il a suffi d'une simple vigilance pour rétablir la frontalité du jeu.

M.M. et S.F. on dit ensuite n'avoir jamais joué en pensant au public, s'être concentrés uniquement sur eux-mêmes et leur partenaire.

Mais cette apparente contradiction s'est levée d'elle-même car les voix, les corps étaient projetés vers le public et l'effet était bien celui voulu par M.D. : la scène parle à la salle» (Fernandes, 1986, 79).

El silencio es otro medio para marcar el ceremonial interpretativo, al tiempo que evidencia las contradicciones que habitan en los personajes. Éstos se quedan sin palabras como consecuencia de su nerviosismo, de la tensión que les produce el choque entre lo que sienten y lo que pueden hacer o decir. Y también callan porque el lenguaje verbal canónico no les sirve para expresar su mundo interior.³⁹⁶ La autora llenó sus textos dramáticos con la palabra “silencio” en las indicaciones escénicas. Lo hizo para

³⁹⁶ Brunel, en un estudio que relaciona la obra de Duras con la de Chejov, describe estos diálogos y los considera consecuencia de la inadecuación de los personajes al presente que los rodea: «La répétition et le silence prennent dans le dialogue une place privilégiée et concourent à son dessein analytique. Ankylose du langage, le radotage traduit l'impuissance des paroles à se renouveler comme se renouvellent les minutes, la monotonie de l'existence, la paralysie de ces êtres qui ne s'adaptent pas à la durée et sont condamnés à vivre perpétuellement en retard» (Brunel, 1970, 69-70).

ahuyentar de la representación el fantasma de la mimesis de una conversación coloquial.³⁹⁷

Poco de familiar y coloquial hay en el conjunto de su obra creativa. La dicción extremadamente lenta³⁹⁸, presidida por las voces graves y calculadas en su entonación al milímetro fue su marca de autoría. El particular modo interpretativo de sus actores – los que dirigió en cine y en teatro³⁹⁹ – aleja de la ilusión de realidad pero a cambio ofrece al receptor múltiples posibilidades de intelección o comprensión emocional de los textos. Abirached de nuevo señala este fenómeno:

«En fin, en cuanto al espectador, se vuelve difícil disolverlo en una masa a la cual habría que instruir o moralizar: todo conduce a dirigirse a él individualmente para conmoverlo poéticamente, dándole acceso a una región de la vida de la cual ha sido exiliado. Más que a su inteligencia, hay que apelar a su sensibilidad y a su capacidad de soñar, para sacarle de su guetto psicológico y romper el yugo que le encadena. A ejemplo del lector de poemas o de quien contempla un cuadro, aprenderá quizás ante el escenario a cuestionar su ser más íntimo» (Abirached, 1994, 171).⁴⁰⁰

³⁹⁷ Comparte también con Artaud su rechazo a la presencia de lo coloquial sobre la escena. Este tipo de diálogos familiares sólo aparece en su primera obra, *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, y en los textos con vocación irónica y crítica de su etapa inicial como dramaturga – *Les eaux et forêts*, *Le shaga*, *Yes, peut-être* –.

³⁹⁸ Manuel García Martínez señala como, para analizar el ritmo de una puesta en escena, hay siempre que tener en cuenta el contexto teatral en el que la obra se inscribe, e incluso poner en relación la escenificación con otras del mismo director o de la misma autoría: «Or, on peut penser que le rythme de la diction d'une mise en scène de théâtre dépend autant, sinon plus, du rythme des autres mises en scènes du courant auquel il appartient, et du moment où elle se produit, que du texte utilisé. Dans ce cas, pour analyser la spécificité rythmique d'une mise en scène, quels que soient les moyens que l'on utilise pour la déterminer, on doit se pencher sur le phénomène d'intertextualité rythmique entre les différentes mises en scène. [...] D'autre part, on peut penser que ce qui frappe le spectateur dans l'écoute du rythme de la diction des comédiens, est le rapport avec le rythme du langage quotidien que lui-même emploie» (García Martínez, 1987, 50-51).

³⁹⁹ El trabajo creativo, la vida en común con ellos y con los demás integrantes de un equipo artístico fueron también para Duras razones importantes que la retuvieron primero en el cine y después en el teatro: «Elle ne pourra plus se passer de l'atmosphère des répétitions, de ce calme soudain et de cette angoisse sourde l'après-midi des couturières, de l'excitation le soir des générales. Elle aime l'odeur du bois des planches, la lourdeur des rideaux de scène, cette lumière, la servante, toujours allumée dans la salle. Très vite elle s'intéresse à la direction d'acteurs. Elle sait les faire bouger et leur apprend à parler sa langue si particulière, cassée, brisée, pauvre, répétitive, qui s'apparente souvent à une longue plainte» (Adler, 1998, 395).

⁴⁰⁰ Barko y Burgess también señalaron la importancia de los elementos afectivos y connotativos en la recepción de la representación teatral: «Il est bien arrivé bien des fois que le facteur *cognitif* et le facteur *affectif* avait toutes les chances de l'emporter» (Barko, Burgess, 1988, 90). Zumthor señala del mismo modo la importancia de la inteligencia sensorial, afectiva, en los procesos de recepción de cualquier texto literario: «En soi, l'acte de lecture, de façon tout à fait générale, peut être décrit comme neutre : décodage d'un graphisme en vue de la collecte d'une information. Or, en certain cas (qu'il faut définir), la lecture cesse d'être uniquement décodage et information. Il s'y ajoute, et à la limite s'y substitue, des éléments non informatifs, qui ont la propriété de procurer un plaisir, lequel émane d'un lien personnel établi entre le lecteur lisant et le texte comme tel. Pour le lecteur, ce plaisir constitue le critère principal, souvent unique, de poéticité (littérarité). En ce sens, on dira qu'un discours devient réellement poétique (littéraire) dans et par la lecture qui en est pratiquée par tel individu. Plutôt que de parler, en termes universels, de la

La tonalidad y musicalidad de las voces actúan como signos con significados polivalentes y quizás distintos según quien los recibe⁴⁰¹. El gusto por los lexemas exóticos – *Savannah Bay, Hiroshima, Siam, Lahore, Émily L., S. Thala, T. Beach, navire night* – proviene de la misma intención. Sus textos buscan más sugerir y emocionar que transmitir un mensaje inequívoco. Los textos que pronuncian las voces escénicas provienen de una memoria fragmentaria y desigual, alimentada por la pasión.⁴⁰²

Este total subjetivismo que domina los diálogos tiene también consecuencias estilísticas. Frases reducidas al mínimo o inacabadas, puntos suspensivos, ausencia de subordinación. Es el reino de la yuxtaposición y la sintaxis elíptica.

El silencio de los actores sobre la escena, sus particulares diálogos entrecortados, indican que no estamos ante una conversación cualquiera. Alguien ha medido previamente las palabras que se van a pronunciar. Su intención ha sido transmitir la dificultad de armonizar deseo y acción. Pero el espectador puede interpretar este silencio de muchas otras maneras. La incapacidad de hablar, de moverse, de expresar activamente los sentimientos, puede sugerir todas las emociones que los espectadores tengan en su memoria.⁴⁰³

El profesor Antón Figueroa denuncia como el sistema capitalista tiende a limitar cualquier significado libre y connotativo y a imponer el ya catalogado. Para conseguirlo

“réception du texte poétique”, on reverra, concrètement, à “un texte perçu (et reçu) comme poétique (littéraire)”» (Zumthor, 1990, 26-27).

⁴⁰¹ «Sin embargo, un texto, desde el momento en que es enunciado, desde el momento en que es percibido por el oído, cambia radicalmente de estatuto, transformando su modo de existencia y sus valores expresivos. [...] Ninguna plabra enunciada es absolutamente neutra, y una nueva dimensión es con frecuencia inevitable» (Kowzan, 1996, 132).

⁴⁰² Diderot ya había manifestado hace siglos que el lenguaje verbal es un producto de la racionalización y, por tanto, incapaz de transmitir las vivencias, todo aquello que no pase por un proceso de abstracción. Las propias palabras no son más que una abstracción de la realidad que denotan. Ricoeur abunda en la misma idea. Los significados de las palabras ya han sido determinados por el uso, desgastados, y por tanto el léxico ya no vale para transmitir lo que realmente preocupa a los individuos: «C'est donc le langage, avec sa réserve de significations usuelles, qui empêche la description du Souci, sous la modalité de la préoccupation, de devenir la proie de la description des choses de notre Souci» (Ricoeur, 1983, 98).

⁴⁰³ Gilles Costaz define las obras dramáticas de Duras en función de este potencial: «D'apparence absolument limpide, elles sont souvent mystérieuses (comme l'est tout l'œuvre de Duras) et même virtuelles. Le lecteur peut interpréter à sa guise, décider lui-même si le personnage a vécu ou non la vie qu'il conte. [...] Ce théâtre est un théâtre du possible. Tout est possible, autour d'un chant poétique qui, lui, n'est pas au conditionnel, qui est le centre, le cœur, la seule certitude dans un jeu qui refuse les autres certitudes» (Costaz, en L'Arc, n° 98, 66).

evita los silencios, rellena lo puntos suspensivos que siempre nacen entre las palabras que no se consiguen controlar:

«A semioloxía característica da orde neoliberal, da literatura e da arte de mercado tende ó malgasto de signos, ó sintagma obeso, de *tempo* sempre *prestissimo*, sen ocos para evitar interpretacións incontroladas, [...]; seguramente por iso o volume aumenta nos espectáculos en xeral xunto con gadgets, trucos e efectos especiais a oito que sacoden o espectador fisicamente. A semiótica capitalista produce un consumidor de arte cada vez máis pasivo, máis derreado, sen alternativas para a conversación nin para o pensamento libre. Cada vez máis “víctima” do produto, incorpora os modelos de verdade, de comportamento e de beleza que se lle imponen. Nesta “burger-art”, os soños posibles xa se dan imaxinados, mallados e aventoados e ben detallados, non vaian espertar as mentes co exercicio» (Figuroa, en AA. VV., 2003, 6).

A modo de conclusiones

En el inicio de nuestro recorrido por el panorama de la dramaturgia europea de los dos últimos siglos, veíamos como la ausencia de verdadera acción y el protagonismo del tiempo pasado caracterizaron ya los escenarios en los que se representaban las obras de Chejov, Strindberg o Ibsen.

Las vanguardias europeas abominaron en gran parte de esta escena poblada de diálogos que mostraban la interioridad de los personajes y su obsesión por las vivencias pretéritas. Marinetti reclamó más acción y Artaud recondujo lo teatral hacia la parte más corporal y escenográfica.

La mayor parte de los dramaturgos europeos del siglo XX pierden la confianza en las posibilidades comunicativas de la palabra. La realidad cotidiana es absurda, el individuo un ser minúsculo en una masa dominada por los poderes fácticos, y que sólo sabe expresarse con fórmulas gastadas que ya no significan nada. El ineludible paso del tiempo ha minado su vida, su memoria, y nada puede hacer ante la muerte.

Pero hay dramaturgos que intentaron decir que aún quedaba mucho de vida en los seres que habitaban el pasado siglo, en sus contemporáneos. Sólo que esa vida poco o nada tiene que ver con lo que las apariencias o las palabras manifiestan. Marguerite Duras y Nathalie Sarraute, por ejemplo, creyeron en un teatro que podía recuperar la capacidad de las palabras para comunicar algo entre los seres humanos, aunque para ello tuviesen que huir de lo preceptivo en el género dramático y en el lenguaje literario convencional.

En el teatro de Marguerite Duras sus personajes manifiestan externamente una total vocación de conversadores. Sin embargo sus diálogos van a enmascarar de manera progresiva auténticos monólogos o relatos escénicos. Estos seres que Duras pone sobre la escena raramente consiguen comunicarse a través de una verdadera conversación. La unión entre ellos resulta siempre de la suma de soledades, y de la rememoración conjunta de los mismos hechos que los obsesionan. El teatro de la autora, bajo la apariencia de diálogos, es una narración escénica a dos o más voces. Este relato constituye, para los personajes que lo enuncian, el único instrumento del que disponen

para revivir, por unos momentos, los episodios de un pasado que los atormenta ⁴⁰⁴. Los personajes dramáticos durasianos realizan de manera compulsiva, e inevitable para ellos, una revisitación verbal de su pasado, a través de parlamentos muchas veces incoherentes que tienen bastante que ver con lo que todos conocemos por expresión poética.

Como muy bien apuntó Rykner (1988, 144), este teatro durasiano es el drama de la “anti-crisis”, porque ésta no existe, ya ha sucedido en un tiempo pretérito. Duras rompe con la convención de las tres unidades en el drama, como hemos visto en el análisis de sus obras, pero es quizás la unidad de tiempo la que se presenta más alterada. Sus criaturas de ficción poseen una memoria asincrónica que yuxtapone momentos clave de sus biografías. En el presente del escenario los personajes viven únicamente para recordar un episodio trascendental ocurrido en sus vidas y mantienen una lucha interiorizada. En ella se enfrentan dos realidades: la que ocupa y protagoniza su memoria y la del mundo exterior que no permite revivir los recuerdos.⁴⁰⁵

Esta imposibilidad de recuperar el pasado lleva a estos seres a replegarse en la introversión y cuando salen de su particular capilla sufren repentinos accesos de verborrea, de violencia, y un gran nerviosismo. La pasión ya vivida e imposible de recuperar – eje temático central en toda la obra de Marguerite Duras – obsesiona a sus criaturas de ficción. Para ellas todo lo importante vitalmente ha ocurrido ya y es irrepetible. Sólo queda relatarlo. Su enunciación funciona como un exorcismo o una ilusión de revivencia para estos personajes. El espectador apenas verá esta pasión en escena. La oirá relatar y sentirá que está presente sobre las tablas a través de los silencios que entrecortan las palabras. Muchos personajes llevan una vida y poseen una imagen externa – la pareja de *La Musica* – que no se corresponden con sus auténticos sentimientos, con su mundo interior. Lo que dicen poco tiene que ver con lo que realmente les preocupa. Por eso Marguerite Duras como directora escénica renuncia

⁴⁰⁴ Iglesias Feijoo describe el teatro de Buero Vallejo como una escritura escénica que busca investigar la realidad, las claves de la vida de los personajes que la protagonizan (Iglesias Feijoo, 1982, 523).

⁴⁰⁵ «Le théâtre va apparaître comme le moyen, que ni roman ni cinéma ne permettaient, de faire coïncider deux durées. Des corps sont là, corps d'acteurs présents sur une scène, qui vivent le même rythme mécanique de la pulsation du sang du cœur aux veines que le spectateur qui les regarde. Mais dans le même temps ils proposent incessamment, ils exigent incessamment une durée autre, la durée émotionnelle se présentant comme une révolte contre le temps réel, et le temps réel comme une dérision de toute révolte» (Rykner, 1988,146).

también a la parte más corporal de la actuación de sus intérpretes y les obliga a concentrar sus esfuerzos en la enunciación de sus “supuestos” diálogos.⁴⁰⁶

La acción física ha quedado minimizada y el pasado ha entrado en escena a través del relato que hacen los personajes de los episodios clave de su biografía.

La narración protagonizando los escenarios. Lo hemos visto especialmente en *L'Eden Cinéma*. Duras escribió dos versiones de este texto que, en principio, parece una adaptación de *Un barrage contre le Pacifique*. Las voces de Suzanne y de Joseph cuentan la historia de la madre y de la barrera contra el mar, así como su propia vida. En este peculiar relato se intercalan también escenas “actuadas”. Similar juego entre narración y acción aparece en *Agatha*. Dos hermanos rememoran la historia de su amor incestuoso. Sin embargo hay una diferencia: ellos nunca “representan” ese pasado. Para revivirlo les basta con contarlo. Estos relatos del teatro durasiano se presentan casi siempre bajo el aspecto formal de diálogos: la historia de la madre es contada por Suzanne y por Joseph, el amor por quienes lo han vivido en primera persona. La versión escénica de *L'Amante anglaise* se compone únicamente de relatos según los diferentes puntos de vista de los personajes implicados en un asesinato. Cada uno narra su visión de la historia en su turno, pero la presencia de un interrogador devuelve formalmente a espectador y lector a la estructura dialogada, a un diálogo plagado de cantos poéticos.

Por otra lado, la parte visual y representada que ocupa el escenario puede llegar a desmentir estas peculiares narraciones escénicas. En *India Song* y en *L'Eden Cinéma* veíamos a los protagonistas de la historia narrada - por voces en off o por actores-narradores en escena - moverse sobre las tablas al tiempo que se dice de ellas que están muertas.⁴⁰⁷

Toda la pasión que se desprende de las palabras de los hermanos en *Agatha* se resuelve físicamente en una casi total inmovilidad. Nunca se acercan, no se tocan, apenas consiguen mirarse, y no obstante sus palabras están llenas de deseo. Así como el placer llegaba para los protagonistas de los textos narrativos de la autora muchas veces a través de un tercero en la relación amorosa, o de un “voyeur” que la disfrutaba, de parecida manera viven el amor los personajes teatrales de Duras. La atracción mutua

⁴⁰⁶ «L'image concrète, l'action montrée ne peuvent rendre compte aussi bien que les mots de la réalité intérieure. Cette réalité intérieure est en contradiction avec le réel» (Fernandes, 1986, 10).

⁴⁰⁷ «L'image scénique pour sa part, loin de représenter les événements racontés, tels quels, les évoque par des moyens obliques. Autrement dit, ni la parole ni l'image ne correspondent dans la forme avec les événements évoqués: il y a une tendance, dans le théâtre durassien, à se defaire de l'iconicité» (Engelberts, 2001, 268).

que sienten jamás se consuma en la escena, se verbaliza. Pocos personajes se atreven a tocar a su objeto de deseo – lo hacen brevemente el interrogador de *L'Amante anglaise* y Michel Nollet –. Los cuerpos sólo se amarán en el relato enunciado. Es la narración la que permite en el imaginario del receptor visualizar la relación física, pero ésta nunca tendrá una mimesis escénica, como si se tratase de una novela leída en alto por más de una voz. La figuración y la iconicidad resultan altamente chocadas y el deseo de la autora sería incluso eliminarlas. Su modelo ideal de teatro fue el de la lectura pública, ni siquiera dramatizada, de sus propios textos.

Podríamos retomar aquí el debate entre quienes conciben que la esencia del texto dramático está en ser creado y concebido para la representación, y quienes creen que esta última no define la teatralidad textual. Como ejemplo de la primera postura citamos las palabras de García Barrientos:

«La peculiaridad más inmediatamente perceptible de los textos que llamamos dramáticos es su destino teatral, su aspiración a ser “puestos en escena”, es decir, a un modo de recepción propio, inscrito o programado en el texto mismo y distinto al de los textos narrativos o líricos (o cinematográficos). Es cierto que una obra de teatro puede ser leída. También una novela -¿Por qué no?- puede ser cantada, sin que por eso entendamos que el canto sea la forma más característica de transmitir un texto narrativo. Y, todavía, habrá que ver si (o en qué medida) la lectura de un texto dramático no consiste precisamente en una puesta en escena virtual, imaginada, que actualiza y completa la obra teatral que el texto contiene de forma potencial e inacabada» (García Barrientos, 1997, 209-210).

Sin embargo Juan Villegas cree que el texto dramático es un tipo más de creación literaria que puede no buscar más recepción que la lectura:

«Pocas veces se postula en las tendencias críticas contemporáneas el problema de manera inversa: que el texto dramático tiene existencia en sí, que es sólo lenguaje, y que no es indispensable su estudio por su posibilidad de ser espectáculo. [...] El texto dramático es una clase de texto literario. Por lo tanto, su recepción se produce por la lectura, generalmente silenciosa. Creemos que muy pocos lectores de textos dramáticos – tal vez actores o directores teatrales – lo “leen” como texto espectacular» (Villegas, 1991, 6-7).

Creemos que Marguerite Duras confiaba más en la lectura íntima e individualizada de sus textos, y que si escoge el género dramático en su trayectoria creativa es por las posibilidades que éste tiene para atrapar a los espectadores y obligarlos a escuchar las palabras por ella escritas.

En el año 1984 dirigió en el “Théâtre du Rond-Point” un espectáculo que era una lectura pública, no dramatizada, de fragmentos de sus obras. Este tipo de representación se quedó para ella como la expresión más pura de lo teatral. Hoy resulta evidente que el camino de hibridación de los géneros en cualquier ámbito cultural está cada vez más transitado.⁴⁰⁸ La lectura pública dramatizada de textos de diverso origen es en nuestros días práctica bastante más común que en el año 1984. En este sentido quizás Marguerite Duras adelantó una nueva vía de expresión de lo teatral. Golopentia ha analizado este fenómeno :

«De ce point de vue, on peut affirmer que nous vivons à une époque de théâtralisation accusée de la lecture, où des jeux auparavant clairement départagés (jouer un pièce de théâtre ; chanter ou réciter un poème ; lire un roman) sont entraînés dans un processus généralisé d’hybridation : on joue des romans, on chante des pièces (à l’opéra aussi bien que dans les *musicals*), on lit le théâtre (sur scène, dans son fauteil) etc. » (Golopentia, 1996, IX).

El entusiasmo manifestado por Duras en relación a este nuevo camino estético nace de un claro propósito: el texto ha de ser siempre el único protagonista, también sobre los escenarios. Esta opción, sin ser llevada hasta la eliminación de la mimesis y la iconicidad, fue también la escogida por directores escénicos como Copeau y Vilar, y por dramaturgos como Pinget o Tardieu. Este último creía que el teatro debía ser una mera escenificación o proyección de la voz enunciativa.

¿Y de qué hablan los textos de Duras? ¿Qué fin persigue con su escritura?

La escritura ha de servir para recuperar la memoria, para entregársela al futuro, a los niños y los jóvenes que, conociéndola, pueden tal vez evitar repetir sus errores. Esta intención marca buena parte de sus textos – Aurélia Steiner, La Douleur, L’été 80, Le Vice-Consul, L’Eden Cinéma, Un homme est venu me voir –. Pero no es la única y nos

⁴⁰⁸ Clément Moisan resume la evolución histórica del concepto de género y defiende que la compartimentación de las formas literarias está siempre al servicio de una ideología dominante : «Pour organiser leur matière, les histoires de la littérature utilisent les genres littéraires comme divisions, subdivisions, chapitres ou sections. Dans l’économie de ces ouvrages, quels qu’ils soient, les genres apparaissent comme une catégorie si essentielle qu’elle n’est jamais définie ; les auteurs la supposent connue ou déjà là, une évidence qu’il serait superflu d’expliquer. [...] L’une des constatations de Todorov est que les genres “s’institutionnalisent” parce qu’ils sont construits sur les bases à partir desquelles la société agit et opère ; leur existence ou leur disparition relève donc d’une idéologie centrale dans la société donnée. Si l’on appliquait cette idée à l’histoire littéraire telle qu’on l’enseigne et aux manuels qui en sont les instruments, on verrait que leur classification et leur hiérarchisation servent à maintenir l’illusion que les genres sont des données historiques “naturelles” et communément admises» (Moisan, 1990, 70).

atreveríamos a decir que tampoco la principal. Esta última sería poder aproximarse a través de las palabras a la realidad interior de los seres y, como no, también a la propia. Dejando libres a las palabras que van surgiendo, éstas pueden hablar de todo aquello que vive en el corazón, en lo más escondido de la mente y pide hacerse oír.⁴⁰⁹

La escritura también como un medio de expresión del mundo personal. Y un medio de reivindicar y mostrar que el lenguaje debía ir más allá de la abstracción y de la elaboración racional. Para Marguerite las palabras no son el soporte de mensajes intelectuales, racionales. Son ruidos que intentan hablar del mundo interior, desordenado y emocional, de cada uno. Hay muchos que creen que la función esencial de la poesía es reinventar la lengua, y seguramente no se equivocan. Duras elabora un nuevo lenguaje en sus textos caracterizado por la afasia, por la dificultad para decir las palabras porque éstas no sirven ya para representar la realidad íntima de cada uno. Este lenguaje en el que predominan los silencios está sustentado también en una intención claramente enunciada por la autora en múltiples ocasiones: el poder patriarcal se relaciona con la palabra, con el discurso. El discurso racional basado fundamentalmente en la denotación conduce las ideas dominantes de la cultura establecida, y es siempre un discurso institucionalizado. El silencio ataca con voz propia este discurso.⁴¹⁰

Los textos así concebidos no pueden quedarse para la autora en un mero elemento más de la escenografía teatral. Han de ser su base.

El protagonismo del texto en la dramaturgia de Duras evidencia la presencia de la voz autorial, de su punto de vista, de su subjetividad. La autora se hará oír también a través de una de las pocas vías que dejan para ello los textos teatrales: las didascalias.⁴¹¹

⁴⁰⁹ En 1984 en el programa de televisión *Apostrophes* Marguerite Duras explicó como las palabras se le imponían, y como su tarea de escritora era pasarlas rápidamente al papel sin prejuzgarlas. Szondi (1994, 42) habla en estos casos de exploración de la subjetividad por parte del dramaturgo de una “dramaturgia del yo”. Sus iniciadores serían Maeterlinck y Strindberg. La irrupción de la subjetividad en el teatro lleva consigo para el autor una entrada en el género épico.

⁴¹⁰ En un contexto de censura y bajo la dictadura franquista, el teatro independiente español se caracterizó por sus diálogos entrecortados, por sus réplicas no lógicas y por sus monólogos libres o poéticos. Una vía alternativa al discurso institucionalizado. La dramaturga Lluïsa Cunillé en nuestros días presenta similares características textuales en sus obras a las utilizadas por Duras para demandar un lenguaje distinto del promovido por el poder patriarcal: situaciones y diálogos fragmentados que dan valor a los silencios; elipsis, fragmentaciones y ambigüedades.

⁴¹¹ Barko y Burgess describen el papel canónico del punto de vista autorial en el drama :«L’auteur dramatique est pour nous un *montreur* qui est ostensiblement absent du texte théâtral (sauf dans les indications scéniques et dans les cas, dans l’ensemble rares, où il est représenté par un meneur de jeu)» (Barko, Burgess, 1988, 5).

Las acotaciones durasianas privilegian la lectura del texto editado antes que las necesidades de un director escénico. En ellas se dan datos del pasado de los personajes, se hacen bocetos de su mundo interior, de sus dudas, aparecen las opiniones de Duras sobre los mismos, pero poco de todo esto podrá resolverse plásticamente en la escena. Servirán estas indicaciones para la preparación de sus personajes que han de realizar los intérpretes y, sobre todo, para que el lector de la obra tenga acceso a conocimientos que sólo puede proporcionar un narrador.

Estos pasajes narrativos garantizan la comunicación entre autora y lector. La primera guiará a éste hacia una determinada interpretación de la obra, al tiempo que le manifestará sus dudas como creadora sobre determinados aspectos. Es frecuente – y constante en sus últimas obras – el uso en las indicaciones didascálicas de una primera persona que se delata como voz autorial, igual que la aparición de signos de interrogación acompañando comentarios sobre los personajes y sus motivaciones.

Al tiempo que guía al lector en la interpretación de la obra, o le expone sus dudas sobre la misma, Rykner (1988, 158) ha notado como establece con él también una determinada comunicación estética. La importancia de la tipografía y la disposición del texto en la obra editada – que adopta en numerosas ocasiones la forma del verso libre – invita a una peculiar mirada del lector que nada tiene que ver con la representación escénica, y sí mucho con la lírica.

Otra muestra de la importancia del texto frente a la mimesis escénica en el teatro durasiano es la pérdida de la caracterización individualizada de los personajes. Como ya hemos analizado, muchos de ellos muestran una polifonía interna muy marcada – Joseph y Suzanna en *L'Eden Cinéma*, las mujeres de *Savannah Bay*, las voces en off de *India Song* –. Y otros personajes de sus primeros textos teatrales son presentados simplemente como voces numeradas – Femme 1, Femme 2, H 1, H 2, en *Les eaux et forêts*, *Le shaga* y *Yes, peut-être* –.⁴¹²

No importan de estos personajes sus rasgos individuales, sino la historia que transmitan a través de sus palabras. Sus voces no son unívocas, pues sólo se presentan como un instrumento para verbalizar el relato que la autora quiere presentar a través de ellos.

⁴¹² Como apunta Rykner (1996, 295), esta forma de presentación numerada de los personajes fue puesta de moda por Duras y Sarraute, aunque ya aparecía en *Les aveugles* de Maeterlinck

Hemos visto a lo largo de su trayectoria como narradora que sus novelas fueron progresivamente dominadas por los diálogos. Sin embargo sus diálogos escénicos enmascaran relatos.

Sus novelas también presentaban imprecisiones de diversa índole: relaciones ambiguas entre personajes, voces pluriindividuales, finales abiertos y escasos datos de carácter espacio temporal. La concretización del espacio también se pierde o se desmiente en su teatro. Además de la preferencia por los decorados casi desnudos, en algunos casos la autora pide expresamente que la obra se represente fuera del decorado teatral que está en el escenario. Éste se muestra al espectador, pero los actores se sitúan alejados de él para interpretar sus papeles. El decorado es negado como parte de la ilusión teatral y, si ésta se produce, va a ser vivida por el público como algo independiente con respecto a la iconografía y figuración escénicas. Abirached explicó este recurso que caracterizará buena parte del teatro de finales del XX:

«La teatralidad corre mucho el riesgo de no poder ya definirse por su poder de semejanza, sino por su capacidad de imponer un universo original y desconocido, construido mediante una convención y animado de una verdad que le es propia. La ilusión escénica, en tal perspectiva, no podría ya consistir en hacer olvidar el teatro detrás de un pseudo-duplicado del mundo exterior, sino en exhibir su naturaleza de arte y dar crédito a ficciones singulares, reconocidas como tales y cuyo artificio garantiza su verdad profunda» (Abirached, 1994, 171).

Será el texto pronunciado por los actores quien dibuje en la mente del espectador, o del lector, los posibles espacios en los que transcurren las vivencias pasadas que las voces en escena relatan. El único espacio posible está implícito en el texto y en ocasiones puede hacer olvidar el simulado por la escenografía – *India Song* –. Y el único tiempo es el pasado.

Nada distraerá a los receptores de las obras dramáticas de Marguerite Duras de la escucha o lectura el texto. Casi nada lo sostendrá tampoco en la consecución de la ilusión dramática. Personajes, espacios y tiempos confusos o desmentidos determinarán un activísimo papel por parte del público presente en la sala y otro algo menor por parte del lector, que es ayudado en gran medida por las didascalias para comprender lo que está leyendo.⁴¹³

⁴¹³ De nuevo Rykner señala la funcionalidad de todos estos elementos: «Théâtre qui nous oblige à réagir, faisant peut-être du métier de spectateur un art véritable, de même que le Nouveau Roman faisait du lecteur un créateur à part entière» (Rykner, 1988, 205). Y Noguez a sus posibles modelos : «Les effets de

El género dramático lleva implícito una multiplicidad de signos que el receptor debe desentrañar: El texto, la interpretación actoral, el conjunto de elementos de la puesta en escena, e incluso, las circunstancias y momento de la representación.⁴¹⁴

El funcionamiento conjunto y unitario de todos estos signos es más que improbable. Pueden superponerse unos a los otros negándose entre sí. El signo textual puede perderse en esta batalla completamente. Para evitarlo, conviene reducir la presencia de los otros signos. Y que el receptor sea consciente del artificio, de la elaboración autorial de los significantes que entran en juego. La autora en este caso hace patente por diversos medios su presencia al espectador - narradores escénicos, geminación de personajes en más de un intérprete, elementos metateatrales... - y llama así su atención sobre el texto por ella escrito. Escenificar para Duras es propiciar la escucha del texto, la representación no es un fin en sí misma, sino un necesario eslabón que une texto y receptor.⁴¹⁵

La interpretación ha de marcar una distancia entre el actor y el personaje – en este tema podríamos decir que Duras comulga con las ideas de Artaud -. La escenografía no ha de distraer al público de las palabras emitidas en el escenario. El ambiente y características de la sala en la que se representa la obra han de contribuir a una escucha privilegiada de esas palabras – recordemos las críticas de Duras a un teatro que el público no puede escuchar, con su consiguiente aburrimiento -. El espectador debería oírlas del mismo modo que si las estuviese leyendo en un libro. Danan cita a la propia Marguerite Duras para explicar esto:

réel – le mimetisme, le naturalisme – dont Marguerite Duras commence par se passer, après tout à la façon du théâtre élisabéthain ou d'Edward Gordon Craig, affectent le décor et les acteurs» (Noguez, 2001a, 74).

⁴¹⁴ Kowzan describe este complejo entramado: «Entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. La palabra pronunciada por el actor tiene en primer lugar su significación lingüística, es decir, es el signo de los objetos, las personas, los sentimientos, las ideas o sus interrelaciones que el autor del texto ha querido evocar. Pero la entonación de la voz del actor, la manera de pronunciar esa palabra, puede cambiar su valor. [...] El espectáculo emplea tanto la palabra como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre tanto a signos auditivos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación entre los hombres y los creados por la necesidad de la actividad artística» (Kowzan, 1969, 30–31). Antonio Tordera une a la dificultad de identificar y desentrañar el signo teatral, la de reconocer a su emisor: «Hemos dicho que nos resistimos a utilizar el modelo tomado de la teoría de la Información del tipo Emisor-Mensaje-Receptor. Y ello es debido a que su evidencia es aparente, ya que no siempre es posible identificar de modo operativo cada uno de los tres elementos. En teatro, por ejemplo, hay que plantearse quién es el Emisor entre todas estas posibilidades: Autor, Director, Escenógrafo, Actores, Censura, Empresario, etc.» (Tordera, 1978, 196).

⁴¹⁵ M^a Teresa González Santos llama la atención sobre las distintas maneras de entender el teatro y la puesta en escena, sin que esta última sea en solitario un elemento definitorio del género dramático: «El teatro se puede entender como el producto de la colaboración entre *texto* y *escena* [...] Jamás ha existido ni existe un solo teatro, sino que han existido y existen tantos teatros como tipos de relación contraídos entre *texto* y *escena*» (González Santos, 1996, 125).

«Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. [...] Un acteur qui lit un livre tout haut comme il le ferait dans *Yeux bleus cheveux noirs* avec rien à faire d'autre, rien que garder l'immobilité, rien qu'à porter le texte hors du livre par la voix seule, sans les gesticulations pour faire croire au drame du corps souffrant à cause des paroles dites alors que le drame tout entier est dans les paroles et que le corps ne bronche pas. [...] La mise en scène ne m'intéresse pas, elle m'est égale. Ce qui m'intéresse est la parole au théâtre. Je ferai un théâtre de voix avec des arrêts et des reprises (M. Duras)» (Cfr. Danan, 1995, 299–300).

La autora, para minimizar los elementos espectaculares que podrían llevar a distraer al público de las palabras escritas, desplegó – como hemos visto en el estudio de sus textos dramáticos – toda una serie de recursos metaliterarios y metateatrales para evidenciar la presencia de su obra y de su voz.

Realidad de un texto pronunciado sobre las tablas de un teatro. Sin embargo, el texto protagonista de la escena durasiana no responde al punto de vista de un narrador omnisciente. Todo lo contrario. La voz narrativa que aparece en las didascalias duda constantemente y necesita la complicidad del receptor para concluir o entender su historia. Sobre el escenario los actores lanzan preguntas al público exponiéndole su inseguridad. Los intérpretes de los dramas de Duras no trabajan la creación de personajes, de tipos individualizados, sino de seres que emiten un discurso aún por desentrañar en cuanto a su significado.⁴¹⁶

¿Cómo conseguir que el receptor se concentre en este difícil discurso y sólo en el texto del espectáculo escénico? El medio más eficaz para defenderse de la abusiva llegada de signos que supone toda puesta en escena es dirigir las propias obras. Marguerite Duras así lo hizo con *Le Shaga*, *Yes, peut-être*, *Les eaux et forêts*, *Savannah Bay* y *La Musica deuxième*⁴¹⁷. No dirigió todos sus textos, pero a medida que avanzó en la escritura dramática sus didascalias fueron más determinantes e imperativas hacia los posibles directores escénicos.

⁴¹⁶ De nuevo Rykner lo explica: «De son côté, l'acteur confronté à ces textes, se rend mieux compte que sa tâche ne peut plus être *uniquement* d'incarner des individualités déterminées et de faire partager au public un savoir conçu, vécu, organisé d'avance par l'écrivain. [...] S'il porte quelque chose, c'est le silence de ce qui n'est pas écrit, le silence qui est au-delà du sens et du *logos* [...]. Il est là, un point c'est tout, et la parole n'a plus pour fonction que d'accompagner une présence, sa présence» (Rykner, 1988, 204).

⁴¹⁷ La autora ya había dirigido junto con Paul Seban la adaptación fílmica de *La Musica*. Su problemático trabajo en común y la experiencia vivida para poner su texto en imágenes, la llevan a una nueva redacción de la obra y a un proyecto escénico que no querrá discutir con nadie.

Dramaturgos anteriores y contemporáneos de Marguerite Duras habían explorado las posibilidades del lenguaje en la escena. Los diálogos van buscando más la persuasión sobre el receptor que constituirse en un instrumento de la comunicación (Ingarden, 1997, 162). El lenguaje poético podía servir para provocar la atención del espectador – Vauthier, Schehadé, Tardieu, Lorca –. La verborrea de los personajes o su casi total mutismo podía denunciar la incapacidad de las palabras para transmitir la realidad vivida y emocional – Beckett, Ionesco, Genet, Adamov –. La práctica inmovilidad de algunos personajes de Beckett – *Oh les beaux jours* – evidenciaba la destrucción causada por el paso del tiempo y las frustraciones vitales.

Marguerite Duras opta por el lenguaje poético, por las posibilidades connotativas de las palabras, por la búsqueda de los registros más emocionales e individuales de quienes leen – de la forma que sea – sus textos.

Hizo pues poesía con sus textos narrativos, periodísticos, fílmicos y también con los dramáticos. Todo para transmitir una memoria hacia el futuro, aunque desigual y marcada por la subjetividad de lo vivido en primera persona. Para conseguirlo se desnudó, también como mujer. Destrozó uno por uno los corsés de género – literario y sexual – y mostró una inusitada arrogancia frente a lo social y culturalmente establecido. Bajo esta aparente seguridad de quien rompe sin dudarlos con los muros de lo normativo, de quien transita cómodamente por un camino intergenérico, quizás se pueda entrever una persona que reclama cierta atención sobre ella y sobre su visión de un mundo que precisa cambiar. El dramaturgo Raúl Dans describe lúcidamente las dudas de cualquier escritor teatral ante un hipotético y violento “detective” que desea saber el porqué de su obra:

«Nese intre comprendo que non valería de nada dicir que escribo para gañarme a vida. Ben, iso non o crería ninguén. No expediente deben figurar as cifras de vendas dos meus libros e a contía correspondente aos dereitos de autor xerados pola representación dos meus textos. Se lle saio con iso de que escribo para que me queiran máis, vai pensar que me estou insinuando e se aludo a que, dalgunha forma imprecisa, escribo para cambiar, eu mesmo e o que me rodea, soaría pretencioso outra volta, arriscándome a recibir unha malleira» (Dans, 2004, 94).

Es muy posible que Marguerite Duras firmase con una sonrisa estas mismas palabras.

Obras de Marguerite Duras

Ediciones citadas

- Duras, Marguerite, *Les impudents*, Gallimard, París, 1992a.
- , *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943–1993* (*La vie tranquille, Un barrage contre le Pacifique, Le boa, Madame Dodin, Les chantiers, Le Square, Hiroshima mon amour, Dix heures et demie du soir en été, Le ravissement de Lol. V. Stein, Le Vice–Consul, Les eaux et forêts, La Musica, Des journées entières dans les arbres, India Song, Le navire night, Césarée, Les mains négatives, La douleur, L’amant de la Chine du Nord*), Gallimard, París, 1997a.
- , *Le marin de Gibraltar*, Gallimard, París, 1977.
- , *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, París, 1978a.
- , *Moderato Cantabile*, Éditions de Minuit, París, 1991a.
- , *Les viaducs de la Seine–et–Oise*, Gallimard, París, 1960.
- , *Une aussi longue absence*, Gallimard, París, 1961.
- , *L’après–midi de Monsieur Andesmas*, Gallimard, París, 1996a.
- , *Théâtre I* (*Les eaux et forêts, Le Square, La Musica*), Gallimard, París, 1980a.
- , *L’amante anglaise*, Gallimard, 1967.
- , *Le théâtre de l’Amante anglaise*, Gallimard, París, 1991b.
- , *Théâtre II* (*Suzanna Andler, Des journées entières dans les arbres, Yes, peut–être, Le shaga, Un homme est venu me voir*), Gallimard, París, 1978b.
- , *Détruire, dit–elle*, Éditions de Minuit, París, 1984a.
- , *Abahn Sabana David*, Gallimard, París, 1970.
- , *L’amour*, Gallimard, París, 1997b.
- , *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*, Gallimard, París, 1984b.
- , *Les parleuses*, Éditions de Minuit, París, 1985a.
- , *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Éditions de Minuit, París, 1985b.
- , *Les lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, París, 1984c.
- , *L’Eden Cinéma*, Mercure de France, París, 1995a.
- , *Le Navire night*, suivi de *Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Mercure de France, París, 1989.

, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Albatros, París, 1984d.

, *L'Homme assis dans le couloir*, Éditions de Minuit, París, 1980b.

, *L'Été 80*, Éditions de Minuit, París, 1980c.

, *Les yeux verts*, Cahiers du Cinéma, París, 1996b.

, *Agatha*, Éditions de Minuit, París 1984e.

, *Outside*, P.O.L., París, 1984f.

, *L'homme atlantique*, Éditions de Minuit, París, 1982.

, *Savannah Bay*, Éditions de Minuit, París, 1984g.

, *La maladie de la mort*, Éditions de Minuit, París, 1997c.

, *Théâtre III (Adaptations de La bête dans la jungle, Les papiers d'Aspern, La danse de mort)*, Gallimard, París, 1984h.

, *L'Amant*, Éditions de Minuit, París, 1986a.

, *La Musica Deuxième*, Gallimard, París, 1996c.

, *Les yeux bleus cheveux noirs*, Éditions de Minuit, París, 1986b.

, *La pute de la Côte Normande*, Éditions de Minuit, París, 1986c.

, *La Vie matérielle*, P.O.L., París, 1994.

, *Emily L.*, Éditions de Minuit, París, 1987.

, *La pluie d'été*, P.O.L., París, 1990.

, *Yann Andréa Steiner*, P.O.L., París, 1992b.

, *Le Monde extérieur. Outside 2*, ed. de Christiane Blot-Labarrère, P.O.L., París, 1993.

, *Écrire*, Gallimard, París, 1996d.

, *C'est tout*, P.O.L., París, 1995b.

, *La mer écrite*, Marval, Turín, 1996e.

, *Théâtre IV (Véra Baxter, L'Eden Cinéma, La mouette de Tchekhov, Home)*, Gallimard, París, 1999.

Fichas técnicas de las películas dirigidas por Marguerite Duras.

La Musica, 1966.

Duración: 80'. Blanco y negro.

Realización: Marguerite Duras, Paul Seban.

Guión: Marguerite Duras.

Producción: Les Films R. P. (Raoul Ploquin).

Intérpretes: Delphine Seyrig, Robert Hossein, Julie Dassin.

Dirección de fotografía : Sacha Vierny.

Música: Franz Schubert.

Distribución: Les Artistes Associés.

Détruire, dit-elle, 1969.

Duración: 90'. Blanco y negro.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Ancinex, Madeleine Films.

Intérpretes: Catherine Sellers, Michael Lonsdale, Henry Garcin, Nicole Hiss, Daniel Gélin.

Dirección de fotografía: Jean Penzer.

Distribución: S.N.A.

Jaune le soleil, 1971.

Duración: 80'. Blanco y negro.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Albina Productions.

Intérpretes: Sami Frey, Catherine Sellers, Michael Lonsdale, Gérard Desarthe.

Dirección de fotografía : Ricardo Aronovitch.

Montaje: Suzanne Baron.

Nathalie Granger, 1972.

Duración: 83' Blanco y negro.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Luc Moullet Cie.

Intérpretes: Lucía Bosé, Jeanne Moreau, Luce Garcia Ville, Gérard Depardieu, Dionys Mascolo, Valérie Mascolo, Nahalie Bourgeois, Ghislain Cloquet, Marguerite Duras, Nicole Lubtchansky.

Dirección de fotografía : Ghislain Cloquet.

Asistentes de realización: Benoît Jacquot, Rémy Duchemin.

Cámaras: Bruno Nuytten, Jean-Michel Carré.

Sonido: Paul Lainé, Michel Vionnet, Michel Muller.

Fotografía : Jean Mascolo.

Montaje : Nicole Lubchansky, Michèle Muller.

Electricidad : Daniel Arlet.

Script : Geneviève Dufour.

Maquinista : Crispin.

Mezclas : Paul Bertault.

Laboratoire : Les Films Molière.

La femme du Gange, 1972-1973.

Duración : 90'. Color.

Guion y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Service de la recherche de l'O.R.T.F.

Intérpretes: Catherine Sellers, Nicole Hiss, Gérard Depardieu, Christian Baltauss, Dionys Mascolo, Robert Bonneau, Rodolphe Alepuz, Véronique Alepuz, Françoise Lebrun.

Dirección de fotografía : Bruno Nuytten.

Cámaras y fotografía: Nguyen Van-Dom, Jean Mascolo.

Asistente de realización: Benoît Jacquot.

Sonido: Alain Muslin, Michèle Muller.

Script : Geneviève Dufour.

Montaje : Solange Leprince, Danielle Jaeggi, Michèle Muller.

Mezclas : Elvire Lerner.

India Song, 1974.

Duración : 120'. Color.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Coproducción: Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglione, Stéphane Tchaladjieff.

Música original: Carlos d'Alessio.

Intérpretes: Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Matthieu Carrière, Claude Mann, Vernon Dobtcheff, Didier Flamand, Claude Juan.

Voces : Satasinh Manila, Nicole Hiss, Monique Simonet, Viviane Forrester, Dionys Mascolo, Marguerite Duras. Françoise Lebrun, Benoît Jacquot, Nicole Lise Bernheim.

Dirección de fotografía : Bruno Nuytten.

Asistentes de fotografía: Pierre Gautard, Joël Quentin, Jean Mascolo.

Asistente de realización: Benoît Jacquot.

Sonido: Michel Vionnet.

Montaje: Solange Leprince.

Asistente montaje y script: Geneviève Dufour.

Maquillaje: Eliane Marcus.

Electricidad: Louis Bihi, Jean-Pierre Lacroix.

Maquinistas : Bernard Brégier, Henry Lhaute.

Mezclas : Antoine Bonfanti.

Laboratorio : C.T.M.

Distribución : Josépha Productions.

Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976.

Duración : 120'. Color.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Olivier Nouaille.

Coproducción: Cinéma 9, P.P.I.P.A., Éditions Albatros.

Asistente de realización: Robert Pansard- Besson.

Dirección de fotografía: Bruno Nuytten.

Asistentes fotografía: Joël Quentin, Jean Mascolo, Louis Bihi.

Montaje: Geneviève Dufour.

Con la participación de: Delphine Seyrig, Nicole Hiss, Marie-Pierre Thiébault y Sylvie Nuytten.

Baxter, Véra Baxter, 1976.

Duración: 90'. Color.

Guión y realización: Marguerite Duras.

Producción: Stella Quef (Sunchild), I.N.A.

Intérpretes: Claudine Gabay, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu, Noëlle Chatelet, Claude Anfort, Nathalie Nell.

Dirección de fotografía : Sacha Vierny.

Música: Carlos d'Alessio.

Sonido: Guillaume Sciama.

Montaje: Dominique Auvray.

Distribución: Sunchild.

Des journées entières dans les arbres, 1976.

Duración : 95'. Color.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Jean Baudot (Théâtre d'Orsay), Duras Film, Antenne 2, S.F.P.

Intérpretes: Madeleine Renaud, Jean-Pierre Aumont, Bulle Ogier, Yves Gasq.

Música : Carlos d'Alessio.
Dirección de fotografía: Néstor Almendros.
Cámaras: Roger Dorieux, Jean-Louis Angelini.
Sonido : Jean Millet, Michel Guiffan.
Script : Geneviève Dufour.
Montaje : Marguerite Duras, Michel Latouche.
Mezclas : Marcel Roger.
Distribución : Gaumont.

Le camion, 1977.

Duración: 80'. Color.
Guión y dirección: Marguerite Duras.
Producción: Cinéma 9 (Pierre et François Barrat) y Auditel.
Intérpretes : Marguerite Duras, Gérard Depardieu.
Dirección de fotografía : Bruno Nuytten.
Cámaras: Joël Quentin, Eric Adjani.
Sonido: Michel Vionnet, Gilles Ortion.
Asistentes realización : Geneviève Dufour, Jean-David Lefèvre.
Electricidad : Louis Bihi, Franck Coquet.
Maquinista : Bernard Brégier.
Maquillaje : Laure Bellin du Coteau.
Montaje : Dominique Auvray, Caroline Camus.
Mezclas : Paul Bertault.
Laboratorio : Éclair.
Distribución : Les Films Molière.

Le Navire night, 1979.

Duración : 94'. Color.
Guión y dirección: Marguerite Duras.
Producción: MK2, Gaumont, Les Films du Losange.

Intérpretes : Bulle Ogier, Dominique Sanda, Matthieu Carrière, y las voces de Marguerite Duras y Benoît Jacquot.

Dirección de fotografía : Pierre Lhomme.

Cámaras : Michel Cennet, Eric Dumage.

Sonido : Michel Vionnet, Jean-Jacques Ferran.

Montaje : Dominique Auvray, Roselyne Petit.

Maquillaje : Renaldo Abreu.

Electricidad : Pierre Abraham, Michel Bongonckel.

Maquinistas: Marcel Jaffredo, Bernard Château, Jean-Claude Oubart.

Mezclas : Dominique Hennequin.

Laboratorio : L.T.C.

Distribución: Les Films du Losange.

Agatha ou Les lectures illimités, 1981.

Duración : 90'. Color.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Berthemont, I.N.A., Des femmes filment.

Intérpretes : Bulle Ogier, Yann Andréa y la voz de Marguerite Duras.

Música: Brahms.

Cámaras: Dominique Lerigoleur, Jean-Pierre Meurisse.

Sonido : Michel Vionnet.

Montaje : Françoise Belleville.

Mezclas : Dominique Hennequin.

Distribución : Hors Champ Diffusion.

L'homme atlantique, 1981.

Duración : 42'. Color y blanco y negro.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Berthemont, INA, Des femmes filment.

Intérprete : Yann Andréa, y voz de Marguerite Duras.

Música: Brahms.

Cámaras: Dominique Lerigoleur, Jean-Pierre Meurisse.

Sonido : Michel Vionnet.

Montaje : Françoise Belleville.

Mezclas : Dominique Hennequin.

Distribución : Hors Champ Diffusion.

Dialogo di Roma, 1982.

Duración : 62'. Color.

Guión y dirección: Marguerite Duras.

Producción: Lunga Gittata R.A.I.

Voz en francés: Marguerite Duras.

Les enfants, 1984.

Duración: 90'. Color.

Guión: Marguerite Duras.

Realización: Marguerite Duras, Jean Mascolo, Jean-Marc Turine.

Producción: Berthemont, Ministère de la culture.

Intérpretes : Axel Bogousslavsky, Tatiana Moukhine, Daniel Gélin, André Dussolier, Pierre Arditi, Martine Chevalier.

Dirección de fotografía : Bruno Nuytten.

Montaje: Françoise Belleville.

Música: Carlos d'Alessio.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

AA. VV. (2003). *Xuro que nunca volverei pasar fame*. Ourense: Difusora.

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Abuín González, A. (1995). “Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, nº 5–6, pp. 5-15.

Abuín González, A. (1997a). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Abuín González, A. (1997b). “¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito”, en *SIGNA*. U.N.E.D., nº 6, pp. 25–38.

Abuín, A. (2001). “Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular”, en Becerra, C. et al. (eds.), *Lecturas: imágenes*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 23-34.

Adam, J.-M. (1992). *Les Textes, types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue*. París : Nathan.

Adam, J.-M. (1993). *La Description*. París: Presses Universitaires de France.

Adam, J.-M. (1994). *Le Texte narratif: Traité d'analyse pragmatique et textuelle*. París : Nathan.

Adam, J.-M. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. París : Nathan.

Adler, L. (1998). *Marguerite Duras*. París : Gallimard.

Adorno, Th. W. (coord.) (1969). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Adorno, Th. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Aguiar e Silva, V. M. de (1988). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

Aguiar e Silva, V. M. de (1990). *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

Ahlstedt, E. (2003). Le “Cycle du Barrage” dans l’oeuvre de Marguerite Duras. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis.

Alazet, B. (1992). *Le navire night de Marguerite Duras*. Lille : Presses universitaires.

Alazet, B., Blot-Labarrère, Ch., Harvey, R. (coord.) (2002). *Marguerite Duras, la tentation du poétique*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Alleins, M. (1984). *Marguerite Duras. Médium du réel*. Lausanne : L’Âge d’homme .

Anderson, St. (1995). *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses metamorphoses*. Genève : Droz.

André, M.O. (1989). Analyse critique de “*Moderato Cantabile*”. Paris : Hatier.

Andréa, Y. (1983). *M. D.* Paris : Minuit.

Andréa, Y. (1999). *Cet Amour-là*. Paris : Pauvert.

Armel, A. (1990). Marguerite Duras et l’autobiographie. Mayenne : Le Castor Astral.

Armel, A. (dir.) (1998a). *La Nouvelle Revue Française. Marguerite Duras*. Paris : L NRF, Mars 1998, n° 542.

Armel, A. (1998b). Marguerite Duras. Les trois lieux de l’écrit. Paris : Christian Pirot Editeur.

Artaud, A. (1983). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.

Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ayuso de Vicente, M^a V. et al. (1990). *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Akal.

Bablet, D. (1975). *Les Révolutions scéniques du XXème siècle*. Paris : Société Internationale Scientifique.

Bajomée, D. (1989). *Duras ou la douleur*. Bruxelles : De Boeck Université.

Bajomée, D. e Heyndels, R. (1985). *Dit-elle. Écrire. Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles : Éditions de l’Université de Bruxelles.

Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Balazard, Simone (1989). *Le guide du théâtre français contemporain*. París : Syros.
- Barbéis, D. (1992). *Moderato Cantabile/ L'Amant*. París : Nathan.
- Barko, I. , Burgess, B. (1988). *La Dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París : Lettres Modernes.
- Barrault, J.-L. (1969). “Qué es para mí el teatro”, en Adorno, T.W. (coor), *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 79-89.
- Barrault, J.-L. (1975). “Silence et solitude”, en *Cahiers Renaud-Barrault*, nº 89, pp. 4-5.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. París : Seuil.
- Barthes, R. (1993-1995). *Œuvres complètes*. París : Seuil.
- Becerra, C. et al. (eds.) (2001). *Lecturas : imágenes*. Vigo : Universidade de Vigo.
- Becerra, C. (2002). “Aproximación ao estudio do espacio; o espacio literario e o espacio filmico”, en Fra López, P. , Vilariño, T. (coor.), *Literatura e cinema (Boletín Galego de Literatura, nº 27)*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 25-38.
- Béhar, H. , Fayolle, R. (eds.) (1990). *L'Histoire littéraire aujourd'hui*. París: Armand Colin.
- Berenguer, A. (1991). *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Biezenbos, L. (1995). *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*. Amsterdam : Rodopi.
- Blanchot, M. (1999). *La comunidad inconfesable*. Madrid : Arena Libros.
- Blancpain, M. et autres (1984). *Les français à travers leur théâtre*. París : Clé International.
- Blesa, T. (1998). “Confusa turba de discursos mudos”, en Cabo Aseguinolaza, F., Gullón, G. (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 135-158.
- Blot-Labarrère, Ch. (1992). *Marguerite Duras*. París : Seuil.
- Blot-Labarrère, Ch. (1999). *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*. París : Gallimard.

Bobes Naves, M. del C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

Bobes Naves, M. del C. (1996). “El diálogo en el teatro actual”, en Maestro, J. (ed.), *Problemata Theatralia I*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 58-80.

Bobes Naves, M. del C. (1997a). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco.

Bobes Naves, M. del C. (comp.) (1997b). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco.

Boisdeffre, P. (1968). *Une histoire vivante de la littérature d’aujourd’hui*. 1939–1968. París : Librairie Académique Perrin.

Bonhomme, B. (1996). *Le roman au XXème siècle à travers dix auteurs. De Proust au Nouveau Roman*. París : Ellipses.

Bonnefoy, Cl. et autres (1977). *Dictionnaire de Littérature Française Contemporaine*. París : Éditions Universitaires J–P. Delarge.

Bonnefoy, Cl. (1980). *Panorama critique de la littérature moderne*. París : Pierre Belfond.

Borgomano, M. (1985a). *L’écriture filmique de Marguerite Duras*. París : Albatros.

Borgomano, M. (1985b). *Duras. Une lecture des fantasmes*. Petit Roex : Cistre.

Borgomano, M. (1997). *M. Borgomano commente “Le ravissement de Lol V. Stein” de Marguerite Duras*. París : Gallimard.

Borgomano, M. (1998). “Romans : La fascination du vide”, en web Duras (31–VIII–98).

Borgomano, M. (1998). “Que sont les oiseaux devenus ? Étude sémiotique des écrits de Marguerite Duras depuis *L’Amant*”, en Rodgers, C., Udris, R. (dirs.), *Marguerite Duras : lectures plurielles*. Amsterdam : Rodopi, pp. 151-167.

Borie, M. (1981). *Mythe et théâtre aujourd’hui : une quête impossible ? Beckett-Genet-Grotowski-Le Living Theatre*. París : Librairie Nizet.

Borie, M. (1989). *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*. París : Gallimard.

Boué, R. (1997). *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole*. París : L’Harmattan.

Bradby, D. (1990). *Le théâtre français contemporain*. Lille : Presses Universitaires de Lille.

Brown, Ll. (1997). ‘L’enjeu de la prostitution : Véra Baxter de Marguerite Duras’, en *Littérature*, n° 108, pp.15–24.

Bruel, X., Guilain, Y. (ed.) (1997). *Marguerite Duras. El cine del desgarro*. Valencia : Ediciones de la Mirada.

Brunel, P. (1970). *La mort de Godot, attente et évanescence au théâtre*. Albee, Beckett, Betti, Duras, Hazaz, Lorca, Tchekhov. París : Lettres Modernes.

Brunel, P. et al. (1977). *La critique littéraire*. París : Presses Universitaires de France.

Brunel, P. , Chevrel, Y. (dirs.) (1989). *Precis de littérature comparée*. París : Presses Universitaires de France.

Brunel, P. , Pichois, Cl., Rousseau, A.-M. (1991). *Qu’est ce-que la littérature comparée ?* París : Armand Colin.

Brunel, P. (comp.) (1994). *Mythes et littérature*. París : Presses de l’Université de Paris-Sorbonne.

Brunel, P. (1997). *La littérature française aujourd’hui*. París : Librairie Vuibert.

Cabo Aseguinolaza, F. (1991). ‘Géneros y literatura : Anotaciones primeras sobre dos conceptos y su relación’, en *Discurso*, n° 7, pp. 5-17.

Cabo Aseguinolaza, F. (1994). ‘Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria’, en Villanueva, D. (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teórica Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 187-228.

Cabo Aseguinolaza, F., Gullón, G. (eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

Cabo Aseguinolaza, F. (1998a). ‘Entre Narciso y Filomena: Enunciación y lenguaje poético’, en Cabo Aseguinolaza F., Gullón, G. (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 11-39.

Cabo Aseguinolaza, F. (comp.) (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.

Cancina, P. (1990). *Escritura y femineidad. Ensayo sobre la obra de Marguerite Duras*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carruggi, N. (1995). *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : “le gommage de l’être en faveur du tout”*. New York : Peter Lang.

- Casas, A. (1999). *La descripción literaria. Traza fenomenológica y semiótico-hermenéutica*. Valencia: Episteme.
- Castilla del Pino, C. (comp.) (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza.
- Ceballos, E. (1998). *Principios de construcción dramática*. México, D.F.: Escenología, A. C.
- Cerasi, Cl. (1993). *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*. París : Champion–Slatkine.
- Corti, P. (1986). *M. D.* París : Librairie Jose Corti.
- Corvin, M. (1974). *Le Théâtre Nouveau en France*. Vendôme : Presses Universitaires de France.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Danan, J. (1995). *Le théâtre de la pensée*. Rouen : Éditions médianes.
- D'Angelo, L. (1996). “Structures conversationnelles dans *Agatha* et *La Musica Deuxième*”, en Golopentia, S. (dir.), *Le propos spectacle. Études de pragmatique théâtrale*. New York : Peter Lang, pp. 167-208.
- Dans, R. (2004). *Confesiões dun practicante. As aventuras dun dramaturgo en Galicia*. Lugo : TrisTram.
- David, M. (1996). *Marguerite Duras: une écriture de la jouissance*. Psychanalyse de l'écriture. París : Desclée de Brouwer.
- Dejean, J–L. (1987). *Le théâtre français depuis 1945*. París: Nathan Université.
- Demarcy, R. (1973). *Éléments d'une sociologie du spectacle*. París : UGE.
- Deshoulières, Ch. (1989). *Le théâtre au XXème en toutes lettres*. París : Bordas.
- Duras, M., Cibiel, F. et autres (1997). *Marguerite Duras. Romans, cinéma, théâtre. Un parcours. 1943–1993*. París: Gallimard.
- Engelberts, M. (2001). *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*. Genève : Droz.
- Fábregas, X. (1967). “Les eaux et les forêts”, en *Primer Acto*, nº 81, pp. 611–615.
- Féral, J. , Laillou Savona, J. y Walker, E. A. (dirs.) (1985). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Quebec : Hurtubise.
- Fernandes, M.P. (1986). *Travailler avec Duras. La Musica Deuxième*. París : Gallimard.

Finter, H. (1985). “Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre : la théâtralisation de la voix”, en Féral, J., Laillou Savona, J. y Walker, E. A. (dirs.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec : Hurtubise, pp. 141-164.

Fra López, P., Vilariño, T. (coord.) (2002). *Literatura e cinema (Boletín Galego de Literatura, nº 27)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Gamoneda, A. (1994). “L’image du corps et l’écriture dans l’oeuvre de M.D.”, en *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española*, pp. 377–381.

Gamoneda, A. (1995). “Aproximación ós textos de Marguerite Duras”, en *A Trabe de ouro*, nº 21, pp.73–83.

Gamoneda, A. (1995). *Marguerite Duras. La textura del deseo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

García Barrientos, J. L. (1991). *Drama y tiempo: dramatología 1*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Barrientos, J. L. (1997). “Retórica de la escena (*El alcalde de Zalamea*, III, 15), en Torre, E., García Barrientos, J. L. (eds.) *Comentario de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*. Madrid: Síntesis, pp. 203-234.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

García Barrientos, J. L. (2004). *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos.

García Berrio, A., Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra.

García Berrio, A. (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

García Lorenzo, L. (ed.) (1985). *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.

García Martínez, M. Remarques sur l’étude du temps au théâtre.(Memoria de Licenciatura dirigida por Antón Figueroa Lorenzana, y disponible para consulta en los fondos de la Biblioteca de la Facultad de Filología- USC).

García Ruiz, T. (2002). “La tradición pedagógica en el teatro europeo durante el siglo XX”, en Maestro, J. (ed.), *Theatralia. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro hispánico y Literatura Europea*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 275-290.

- García Templado, J. (1978). *La función poética y el teatro de vanguardia*. Murcia: Ediciones 23-27/ Cátedra de teatro de la Universidad de Murcia.
- Gardies, A. (1993). *Le récit filmique*. París : Hachette.
- Gautier, J-J. (1972). *Théâtre d'aujourd'hui*. París : Julliard.
- Genette, G. (1966). *Figures I*. París : Seuil.
- Genette, G (1969). *Figures II*. París : Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París : Seuil.
- Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. París : Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. París : Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París : Seuil.
- Genette, G. (1999). *Figures IV*. París : Seuil.
- Georget, D. (1996). *Paris-Match*, 11-VII-96, pp. 70-79, 94.
- Gibson, A. (2001). “ “And the Wind Wheezing Through That Organ Once in a While”: Voice, Narrative, Film”, en *New Literary History*, n° 32, pp. 639-657.
- Goldmann, L. (1965). “Structure de la tragédie racinienne”, en Jacquot, J. (coord.), *Le théâtre tragique*. París : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 167-195.
- Golopentia, S. , Martinez Thomas, M. (1994). *Voir les didascalies*. París: Ophrys, CRIC, Université de Toulouse-Le Mirail.
- Golopentia, S. (dir.) (1996). *Le propos spectacle. Études de pragmatique théâtrale*. New York : Peter Lang.
- Golopentia, S. (1996a). “Une théorie pragmatique de la parole, du silence et de l'intersubjectivité au théâtre”, en Golopentia, S. (dir.), *Le propos spectacle. Études de pragmatique théâtrale*. New York : Peter Lang, pp. 1-41.
- González Gómez, X. (1999). *Teatro e surrealismo*. Noia: Lailovento.
- González Santos, M° T. (1996). “Texto y escena”, en Maestro, J. (ed.), *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 125-130.
- Gourdon, A.-M. (1982). *Théâtre, public, perception*. París : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Grande Rosales, Mª A. (1996). “Teatro, drama, espectáculo”, en Hernández Guerrero, J.A. (ed.), *Teoría y práctica del comentario literario*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 257-293.

- Grande Rosales, M^a A. (1997). *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Groff, E. (1959). “Point of View in Modern Drama”, en *Modern Drama*, nº 2, pp. 268-282.
- Guers–Villate, Y. (1985). *Continuité, discontinuité de l’œuvre durassienne*. Bruxelles : Éditions de l’Université de Bruxelles.
- Hernández Esteve, V. (1978). “Teoría y técnica del análisis filmico”, en Talens, J., Romera, J., Tordera, A. y Hernández, V. (coord.), *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, pp. 203-227.
- Hernández Guerrero, J.A. (ed.) (1996). *Teoría y práctica del comentario literario*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Iglesias Feijoo, L. (1982). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Ingarden, R. (1997). “Las funciones del lenguaje en el teatro”, en Bobes Naves (comp.) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, pp. 155-165.
- Issacharof, M. (1985). *Le spectacle du discours*. París : Jose Corti.
- Jacquot, J. (coord.) (1965). *Le théâtre tragique*. París : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Jahn, M. (2001). “Narrative Voice and Agency in Drama : Aspects of a Narratology of Drama”, en *New Literary History*, nº 32, pp. 659-679.
- Javorsek, J. (1969). “La poesía, lenguaje del teatro”, en Adorno, T.W. (coord.) *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 129-135.
- Jost, F. (1987). *L’œil caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Jost, F. (1988a). “La narratologie. Point de vue sur l’énonciation”, en *Cinémaction*, nº 1988, pp. 63-66.
- Jost, F. (1988b). “Propuestas para una narratología comparada”, en *Discurso*, nº 2, pp. 21-32.
- Jost, F. , Gaudreault, A. (1990). *Le Récit cinématographique. Cinéma et récit 1*. París : Nathan.
- Jost, F. (1992). *Un monde à notre image : énonciation, cinéma, télévision*. París : Klincksieck.

Kowzan, T. (1969). “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Adorno, T. W. (coord.) *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 25-60.

Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

Kowzan, T. (1996). “El texto y la representación teatrales. Teatro y signo”. En Maestro, J. (ed.) *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 131-142.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París : Seuil.

Kristeva, J. (1989). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. París : Gallimard.

Lacan, B. et autres (1979). *Marguerite Duras*. París : Albatros.

Lamy, S. e Roy, A. (1981). *Marguerite Duras à Montreal*. Montreal: Spirale Solin.

Lebelley, F. (1994). *Duras ou le poids d’une plume*. París : Grasset.

Loignon, S. (2003). *Marguerite Duras*. París: L’Harmattan.

López Silva, I. (2004). *Teatro e canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)*. Lugo: TrisTram.

Machado, A.M. , Pageaux, D.-H. (1988). *Da literatura comparada á teoría da literatura*. Lisboa: Edições 70.

Maestro, J. (ed.) (1996). *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*. Vigo: Universidade de Vigo.

Maestro, J. (1996a). “Lingüística y poética de la transducción teatral”, en Maestro, J. (ed.), *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 175-211.

Maestro, J. (1997). *Introducción a la Teoría de la Literatura*. Vigo: Universidade de Vigo.

Maestro, J. (ed.) (1998). *Problemata Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El personaje teatral*. Vigo: Universidade de Vigo.

Maestro, J. (ed) (2002). *Theatralia. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro hispánico y Literatura Europea*. Vigo: Universidade de Vigo.

Manceaux, M. (1997). *L’amie*. París : Albin Michel.

Marini, M. (1977). *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. París : Minuit.

- Marini, M. (1998). "Fortune et infortune de l'œuvre durassienne", en Rodgers, C., Udris, R. (dir.) *Marguerite Duras : lectures plurielles*. Amsterdam : Rodopi, pp. 169-183.
- Marinis, M. de (1988). *El nuevo teatro. 1947-1970*. Barcelona : Paidós.
- Mathet, M.-T. (coord.) (2001). *La Scène. Littérature et Arts Visuels*. Paris : L'Harmattan.
- Mathet, M.-T. (2001a). "Eros et Thanatos : la scène du bal dans *Madame Bovary* de Flaubert et dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de M. Duras", en Mathet, M.-T. (coord.), *La Scène. Littérature et Arts Visuels*. Paris : L'Harmattan, pp. 263-277.
- Moisan, C. (1990). "Les genres comme catégories de l'histoire littéraire", en Béhar, H., Fayolle, R. (dirs.), *L'Histoire littéraire d'aujourd'hui*. Paris : Armand Colin, pp. 67-80.
- Montrelay, M. (1977). *L'ombre et le nom. Sur la féminité*. Paris : Minuit.
- Nakayama, T. (1998). "L'analyse de *La Mouette*, texte français de Marguerite Duras", en web Duras, 31-VIII-98.
- Noguez, D. (2001a). *Duras, Marguerite*. Paris : Flammarion.
- Noguez, D. (2001b). *Marguerite Duras. La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez. Autour de huit films*. Paris : Benoît Jacob.
- Nores, D. (1964). "Le drame latent dans l'œuvre de Marguerite Duras", en *Critique*, n° avril, pp. 330-341.
- Odor, C. (1985). *Les français à travers leur théâtre*. Paris : Clé International.
- Oliva, C., Torres Monreal, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Peña Ardid, C. (coord.) (1999). *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/ Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Piana, R. (1993). "Agatha, de Marguerite Duras", en Vinaver, M. (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Avignon: Actes Sud, pp. 597-623.
- Pierrot, J. (1986). *Marguerite Duras*. Paris: Jose Corti.

- Prado, J. (coord.) (1994). *Historia de la Literatura Francesa*. Madrid: Cátedra.
- Real, E. (ed.) (1990). *Marguerite Duras. Actes du Colloque International*. Valencia : Universitat de València.
- Riambau, E. (1998). *El cine francés 1958–1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós.
- Ricatte, R. (1996). “Silences et échos chez Marguerite Duras. *Le ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*”, en *Littérature*, n° 102, pp. 3–13.
- Ricouart, J. (1991). *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*. Birmingham : Summa Publications.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I*. Paris : Seuil.
- Richardson, B. (1988). “Point of View in Drama : Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author’s Voice on Stage”, en *Comparative drama*, n° 22, pp. 193-214.
- Richardson, B. (2001), “Voice and Narration in Postmodern Drama”, en *New Literary History*, n° 32, pp. 681-694.
- Rodgers, C., Udris, R. (dirs.) (1998). *Marguerite Duras : lectures plurielles*. Amsterdam : Rodopi.
- Rodgers, C. (1998a). “Lectures de la sorcière, ensorcellement de l’écriture”, en Rodgers, C., Udris, R. (dirs.) *Marguerite Duras : lectures plurielles*. Amsterdam : Rodopi, pp. 17-34.
- Roubine, J.-J. (1990). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Bordas.
- Rykner, A. (1988). *Théâtres du Nouveau Roman*. Paris : Jose Corti.
- Rykner, A. (1996). L’envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l’âge classique à Maeterlinck. Paris: Jose Corti.
- Rykner, A. (2001). “La scène sans la scène (Mettre en scène, mettre hors-scène)”, en Mathet, M.-T. (coord.) *La Scène. Littérature et Arts Visuels*. Paris : L’Harmattan, pp. 193-211.
- Ryngaert, J.-P. (1993). *Lire le Théâtre Contemporain*. Paris : Dunod.
- Safranek, I. (1998). “Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l’art poétique)”, en Rodgers, C., Udris, R. *Marguerite Duras : lectures plurielles*. Amsterdam : Rodopi, pp. 57-75.
- Salinas Portugal, F. (1987). “Marguerite Duras : unha imaxe para o amor e a palabra”, en *Luzes de Galiza*, n° 5–6, pp. 41–42.

- Salvat, R. (1996). *El teatro, como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- Saporta, M. (dir.) (1990). *L'Arc*. (Monográfico sobre M. Duras). Provence: Centre National des Lettres, nº 98.
- Sarraute, N. (1957). *Tropismes*. París : Minuit.
- Sarrazac, J.-P. (1981). *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : Éditions de l'Aire.
- Sarrazac, J.-P. (1989). *Théâtres intimes*. Arles : Actes Sud.
- Sartre, J.-P. (1992). *Un théâtre de situations*. París : Gallimard.
- Scherer, J., Borie, M., De Rougemont, M. (1982). *Esthétique théâtrale*. París : S.E.D.E.S.
- Scherer, J. (1986). *La dramaturgie classique en France*. París : A. G. Nizet.
- Schmeling, M. (1982). *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. París : Lettres Modernes.
- Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Turín : Einaudi.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Serreau, G. (1966). Histoire du “Nouveau Théâtre”. París : Gallimard.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A. y Hernández Esteve, V. (coord.) (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Thiebaut, C. (1989). “Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur”, en Castilla del Pino, C. (comp.), *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, pp. 121-144.
- Thomasseau, J.-M. (1997). “Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del para-texto hugolino)”, en Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, pp. 83-118.
- Tison-Braun, M. (1985). *Marguerite Duras*. Amsterdam : Rodopi.
- Tordera Sáez, A. (1978). “Teoría y técnica del análisis teatral”, en Talens, J., Romera, J., Tordera, A. y Hernández, V. (coord.), *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, pp. 157-199.
- Toro, S. de (2004). *Ten que doar. Literatura e identidade*. Vigo: Xerais.
- Torre, E., García Barrientos, J. L. (eds.) (1997). *Comentarios de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*. Madrid: Síntesis.

- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia.
- Udris, R. (1998). “Réception et production du sens dans le texte durassien”, en Rodgers, C., Udris, R. (dir.), *Marguerite Duras : lectures plurielles*. Amsterdam : Rodopi, pp. 185-199.
- Vieites, M. F. (2004). *O Teatro*. Vigo: Galaxia.
- Vila-Matas, E. (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.
- Vilariño Picos, T. (2002). “Representación (Fenomenoloxía da obra de arte cinematográfica)”, en Fra López, P., Vilariño, T. (coord.), *Literatura e cinema (Boletín Galego de Literatura, nº 27)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, pp. 121-136.
- Villanueva, D. (coord.) (1994a). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- Villanueva, D. (1994a). “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en Villanueva, D. (coord.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, pp. 99-127.
- Villanueva, D. (comp.) (1994b). *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Villanueva, D. (1999). “Novela y cine, signos de narración”, en Peña Ardid, C. (coord.), *Encuentros sobre Literatura y Cine*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses/ Caja Inmaculada, pp. 185-209.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- Vinaver, M. (dir.) (1993). *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Avignon : Actes Sud.
- Vircondelet, A. (1972). *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. París : Seghers.
- Vircondelet, A. (1991). *Duras : biographie*. París : F. Bourin.
- Vircondelet, A. (1994). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. París : Écriture.
- Vircondelet, A. (1995). *Pour Duras*. París : Calmann-Lévy.
- Vircondelet, A. (1996). *Marguerite Duras. Vérité et légendes*. París : Éditions du Chêne– Hachette Livre.
- Yllera, A. (1996). *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis.
- Zumthor, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Quebec : Le Préambule.

Revistas

L'Arc. 1990.

L'Avant-Scène. n° 212 (1960).

L'Avant-Scène Cinéma. Abril 1979.

La Nouvelle Revue Française. n° 542, 1998. Monográfico Duras.